

RASSEGNA IBERISTICA

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777

Vol. 40 – Num. 108
Dicembre 2017



Edizioni
Ca' Foscari

Rassegna iberistica

[online] ISSN 2037-6588

[print] ISSN 0392-4777

Direttore
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/>

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Merigalli; Giuseppe Bellini †

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernandez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Coordinatrice delle recensioni e scambi Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

ARTICOLI

- ¿Cómo se replica afirmativamente en español e italiano?**
Estudio en diálogos *task-oriented*
Inmaculada Solís García 195
- Otras reflexiones sobre otro**
Laura Brugè 225
- La representación discursiva del Movimiento 5 Estrellas
en la prensa española**
Francesca De Cesare 253
- L'impossibile felicità di un idiota**
Saggio su un romanzo di Félix de Azúa
Germana Volpe 271
- La inversión de la relación del yo con el otro**
**Identidad en la 'otredad nostálgica' de *Isla Truk* de María Jesús Alvarado
y Maribel Lacave**
Giulia Maltese 303
- El Epistolario Onetti-Payró**
Cartas sobre la educación estética de un joven escritor
Maximiliano Linares 323
- Escribir desde los márgenes**
La narrativa de Iosi Havilio
Alice Favaro 341

NOTE

È morto Juan Goytisolo

Giuseppe Grilli

355

El color del camaleón

Un testimonio valiente para la sociedad chilena

Valentina Ripa

361

RECENSIONI

Instituto Cervantes (2016). *Cocodrilos en el diccionario.*

***Hacia dónde camina el español.* Barcelona: Espasa, pp. 431**

Albert Morales

373

Fabrizi, Maurizio (2016). *Itinerari narrativi spagnoli inconsueti*

***(Dal Neoclassicismo al Naturalismo).* Rimini: Panozzo Editore, pp. 277**

Giovanni Battista De Cesare

377

Zubieta, Ana María (ed.) (2017). *Otro mapa de la violencia.*

***Enfoques críticos, recorridos críticos.* Buenos Aires: Eudeba, pp. 304**

Francesca Valentini

383

Poniatowska, Elena (2016). *¿Por qué Tina? Y otros estudios.*

***Retratos a pie de calle.* Ed. por Rocío Oviedo Pérez de Tudela.**

Madrid: Editorial Verbum, pp. 210

Susanna Regazzoni

387

Arlt, Roberto et al. (2015). *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales*

***argentinos (1910-1940).* Compilado por Román Setton.**

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 368

Hernán Maltz

389

Pasciolla, Francesca (2016). *Walt Whitman in Fernando Pessoa.*

London: Critical, Cultural and Communications Press, pp. 131

Bernard McGuirk

393

March, Enric H. (2017). *Barcelona, ciutat de vestigis.*

***Passejades per les petjades de la història,* pp. 246**

Enric Bou

397

Mollà, Toni (2017). *Escrits contra el silenci. (A propòsit de l'obra cívica de Joan Fuster)*. València: Víncl editoria, pp. 165

Enric Bou

401

Kortazar, Jon (ed.) (2017). *Autonomía e ideología: Tensiones en el campo cultural vasco*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, pp. 384

Aiora Sampedro

405

Pubblicazioni ricevute

409

Articoli

¿Cómo se replica afirmativamente en español e italiano? Estudio en diálogos *task-oriented*

Inmaculada Solís García
(Università degli Studi di Salerno, Italia)

Abstract This article is part of a broader project aiming to describe the pragmatic strategies in Spanish and Italian task-oriented dialogues. Specifically it intends to highlight the different communicative dynamics depending on the use of affirmative responses carried out with the Spanish particles *hum, sí, vale, ya, bien, exacto*, etc. and Italian markers *uhm, sì, okay, perfetto*, etc. The method of analysis used has allowed to delineate two ‘stylistic’ tendencies that differ on the characterisation of the speaker’s stance about the interaction: Italian speakers present themselves as guides leading the achievement of the task, Spanish speakers moreover present themselves like autonomous individuals, who need to harmonize this status with the completion of the task required.

Sumario 1 Marco teórico. – 2 Método y corpus de diálogos *task-oriented*. – 3 Resultados. – 3.1 PraTiD nelle lingue europee. – 3.2 Pragmatics Annotation Tool for Italian Dialogues. – 4 Discusión de datos. – 5 Conclusiones.

Keywords Affirmative responses. Contrastive Linguistics. Discourse markers. Communicative strategies. Pragmatics.

Entre dos lenguas tipológicamente afines como el español y el italiano suponemos que en la interacción verbal los hablantes han de reflejar elecciones ‘estilísticas’ y dinámicas comunicativas similares. Sin embargo, tal axioma no ha sido estudiado aún de forma rigurosa.¹ Por ese motivo nos proponemos explorarlo a partir del examen de un fenómeno que, a pesar de su importancia comunicativa, hasta el momento tampoco ha recibido la atención que se merece:² nos estamos refiriendo a las réplicas afirmativas.

Cuando un enunciador replica afirmativamente ante una información que se ha presentado precedentemente en el discurso, señala que está

1 Agradezco las constructivas sugerencias de los revisores anónimos que me han servido de gran ayuda, contribuyendo a mejorar el texto del artículo.

2 Para un análisis crítico de la bibliografía, véase Solís García 2012.

aceptando esa información³ y que por ese motivo tal información entrará a formar parte del patrimonio que comparte con su interlocutor en dicho intercambio comunicativo concreto. Es lo que ocurre en:

- (1) p1#80: <eeh> a ver, hay una estatua
 p2#81: sí
 p1#82: <sp> una estatua <breath> <eeh> donde aparece un caballo [DGtdA01ES]
- (2) p1#288: #<p2#287> a ver, qué más, <eeh> en el dibujo del# brazo del hombre,
 p2#289: sí [DGtdA01ES]
- (3) p2#71: # <eeh> ¿ los zapatos# son blancos ?
 p1#72: <lp> <ss>sí son blancos #<p2#73> y tien+# [DGtdA01ES]

donde el uso de la réplica afirmativa⁴ sí ha de interpretarse como un reconocimiento del enunciado precedente en (1), un alineamiento en (2) o una respuesta en (3).

Así pues, nos proponemos describir un caso de funcionamiento de las réplicas afirmativas en español y en italiano con el fin de comprobar si efectivamente las estrategias que ponen en marcha los hablantes de estas dos lenguas afines responden a patrones análogos, como sería de esperar (Heinz 2003, Zorzi 1999).

Para comprobar dicha hipótesis, estudiaremos tales estrategias basándonos en las ocurrencias de patrones codificados según un esquema de adyacencias proyectado ad hoc para textos *task-oriented*.⁵

1 Marco teórico

Los estudios demuestran que cada lengua y cultura desarrolla un sistema y estrategias específicas en este campo, que se distinguen por frecuencia, tipo y funciones del sistema de respuestas. Se han estudiado estas estrategias en inglés americano (Yngve 1970), chino (Mizuno 1988), francés (Laforest 1993), japonés (Maynard 1986), sueco (Beach

3 Usaremos un concepto de ‘información’ que incluye gestos, actos lingüísticos, enunciados e información pragmática, tal y como se concibe en la gramática metaoperacional de Henri Adamczewski (Adamczewski, Gabilan 1992).

4 En nuestro análisis hemos estudiado la posición afirmativa en general respecto a una enunciación anterior, sin limitarnos a los llamados «turnos del oyente» (cf. Cestero Mancera 2000).

5 El presente trabajo se inscribe en un proyecto piloto de análisis pragmático de diálogos *task-oriented* recogidos en italiano y en español (De Leo, Savy 2007; Savy, Solís García 2008; Alfano 2012; Solís García, Savy 2012; Alfano 2015).

and Lindstrom 1992), español (Gallardo Paúls 1996), alemán (Heinz 2003) e italiano (Andorno 2016). Los medios para ello pueden consistir en comportamientos verbales como el uso de las partículas *mh*, *sí*, *ya*, *claro* o la repetición del enunciado o de una parte de él; también pueden emplearse con esta función evaluaciones como *muy bien*, breves verbalizaciones como *ah*, *oh*, *eh*, exclamaciones, etc. y mecanismos no verbales como risas, asentimientos de cabeza, etc.

Los operadores objeto de nuestro estudio reciben numerosas etiquetas denominativas en la bibliografía de matriz anglosajona. Términos como ‘listener responses’, ‘backchannels’ o ‘reactive tokens’ se usan para describir lo que son mecanismos de lo que consideramos *feedback* afirmativo del oyente que pueden vehicular la asunción de la información por parte de un interlocutor.

La denominación de ‘backchannels’ para referirse a ellos se acuñó (Yngve 1970) para indicar aquellos mecanismos que sirven para señalar que uno de los interlocutores está escuchando al otro e indicando cómo recibe la enunciación precedente, mostrando atención, expresando acuerdo o demostrando una cierta actitud respecto a lo que oye, en lo que la bibliografía reconoce como ‘turnos del oyente’.

Ahora bien, nuestro trabajo no se inscribe en el ámbito de investigación de análisis de la conversación y del sistema de turnos que acabamos de describir como ‘backchannel responses’. Aunque desde un punto de vista pragmático nos inspiramos en algunos de los presupuestos y observaciones de tal perspectiva onomasiológica, nuestro marco teórico es semasiológico: partimos del examen del funcionamiento de algunos elementos léxicos como *sí*, *ya*, *claro*, *vale*, *exacto*, *bien*, etc. que, si bien en numerosas ocasiones presentan la función de ‘backchannel responses’, no siempre ejercen tal función. Por este motivo, en nuestro estudio preferiremos el empleo de la denominación de ‘operadores de réplica’ y, más concretamente, de ‘operadores de réplica afirmativa’.⁶

La base teórica semasiológica de nuestro trabajo son las propuestas de la gramática metaoperacional de Henri Adamczewski y su aplicación al español por parte de Francisco Matte Bon. Precisaremos algunos conceptos analíticos que nos ayudarán en nuestro análisis de las estrategias de réplica.

6 Utilizaremos el término ‘operador’ en un sentido genérico que es el que le dan Henry Adamczewski y Jean-Pierre Gabilan (1992, 13): «Opérateur est lié à operation c'est-à-dire au travail de mise en discours de l'énonciateur. Pendant ce travail, l'énonciateur fait appel à des opérateurs grammaticaux pour construire son énoncé. Ce peut être un opérateur du nom comme “the”, un opérateur du verbe comme “-ing” ou “-ed” ou “may”, etc.». Se trata de un uso del término que va más allá de la distinción difundida en la tradición de estudios hispánicos entre marcadores y operadores, pues desde esta perspectiva enunciativa todos los ‘instrumentos gramaticales’ se consideran operadores por su capacidad de transmitir la huella de una operación metalingüística.

Si hablar es actualizar datos cognoscitivos con el fin de armonizar y mantener un equilibrio en el estado de los conocimientos compartidos de los participantes,⁷ cualquier conversación desarrolla una dinámica informativa en la que añadimos datos nuevos a datos que consideramos compartidos por nuestro interlocutor. Como sostiene Francisco Matte Bon (2011), hablar es «crear un pequeño mundo que se desarrolla a medida que progresa la conversación y la relación entre los participantes».⁸

Para expresarlo, la gramática de una lengua posee una serie de operadores cuya función es proponer al coenunciador información nueva para la negociación (lo que Henri Adamczewski⁹ denomina información en paradigma abierto de fase I) o señalar que una determinada información ya está asumida en el contexto (lo que el lingüista francés denomina información en paradigma cerrado de fase II), como puede apreciarse en:

- | | |
|------------------------------------|----------|
| (4) A: ¿tienes una caja de cartón? | FASE I |
| B: y ¿para qué la quieres? | FASE II* |

* Sobre la tematización y la negociación de información véase Matte Bon 2011, 32-4 y 62-3.

En (2) el hablante A introduce en el discurso un elemento que no sabe si B posee, por medio de un operador remático como es el artículo *una*. Una vez introducido en el discurso, el hablante B, al asumirlo, puede referirse a él por medio de un operador temático como el pronombre *la*.

Sin embargo, hablar también es interactuar negociando continuamente la información que se quiere asumir. Por ejemplo, a veces el enunciador decide no recoger lo que le acaba de decir el interlocutor o no tener en cuenta lo que sabe, como ocurre en:

- | | |
|------------------------------------|---------|
| (5) A: ¿tienes una caja de cartón? | FASE I |
| B: ¿y para qué quieres una caja? | FASE II |

donde el hablante B no quiere asumir lo que le acaba de decir A y por lo tanto no lo recoge para ir más allá, sino que se detiene en lo que acaba de oír: quiere negociarlo, ya que se sorprende de que su interlocutor quiera *una caja de cartón* porque le parece raro o incomprensible.

Así pues, la lengua nos permite introducir una serie de elementos que no se conocen en el contexto en paradigma abierto (fase I) y mencionar

7 Sobre esta dimensión informativa de la conversación, véase Gagliardelli 1996, 38.

8 Citar simplemente Matte Bon 2011.

9 Son numerosas las publicaciones de Henri Adamczewski dedicadas a exponer el funcionamiento del sistema de fases que denomina 'double clavier'. Remitimos para ello a toda su bibliografía principal. En este trabajo nos limitaremos a Adamczewski, Gabilan 1992, 16-17.

otros, presentándolos en paradigma cerrado (fase II). El pasaje de una fase a otra, como acabamos de ver, no es automático: depende del enunciador.

Ahora bien, ¿qué ocurre desde este punto de vista en el ámbito de la ‘afirmación’? Desde una perspectiva comunicativa¹⁰ consideramos que afirmar es señalar que se posee un dato, es decir, es proponer ese dato en el discurso, darlo por bueno, presentarlo con el fin de poderlo negociar, asumir, rechazar, tenerlo en cuenta, etc.¹¹ Es lo que ocurre con los siguientes enunciados:

(6) Imagina por un segundo esta situación: sales de casa camino del trabajo. Sacas de la mochila un plátano y aparece un chimpancé...

(7) Acuérdate de que se llama Marta.*

* Ejemplos tomados de una comunicación de F. Matte Bon en el encuentro de la Asociación Internacional de Gramática de la Enunciación (A.I.Gr.E.), Roma, del 12 de junio de 2014.

En ninguno de estos dos casos se puede decir que el enunciador esté aseverando en un sentido vericondicional, pues el hablante está simplemente proponiendo un dato para la interacción. En el primer caso, para que nos situemos en una situación imaginaria, en el segundo para que lo tengamos en cuenta, por si en ese momento no lo estamos considerando.

Veamos qué ocurre desde el punto de vista comunicativo cuando en la interacción se produce una reacción ante una enunciación precedente. En esa precisa ocasión, quien estaba desempeñando la función de coenunciador pasa a ser enunciador para poder explicitar su reacción respecto a la información recién aparecida, revistiendo su posición con el estatus que él considere en ese momento oportuno: fase I o fase II. Para ello, la gramática le proporciona una serie de operadores. Con *mhm*, *sí*, *vale* y *ya* situaría su reacción en paradigma abierto de fase I; con *claro*, *desde luego* o *por supuesto*, lo haría en paradigma cerrado de fase II,¹² ya que las instrucciones procedimentales de estos últimos operadores señalan que el compromiso del enunciador con la asunción del dato se presenta como esperable.

A partir de una visión metaoperacional del funcionamiento de estos operadores, pretendemos observar su comportamiento pragmático en diálogos *task-oriented* españoles e italianos.

10 Para una crítica de la visión vericondicional de la ‘afirmación’ véase Solís García 2012.

11 Desde dicho punto de vista comunicativo negar presupone la afirmación e implica la cancelación de ese dato en la interacción.

12 Acerca de los operadores de afirmación en fase II, véase Solís García 2012 y Solís García, León Gómez 2016a.

2 Método y corpus de diálogos *task-oriented*

Los textos que analizaremos no representan diálogos prototípicos. El diálogo *task-oriented* es un tipo determinado de diálogo elicitado a través de técnicas de distracción como pueden ser las técnicas de «*Instruction giving*» (Anderson et al. 1991) o las «situaciones de juego» (Pean, Williams, Eskenazy 1993). Presenta, por lo tanto, una situación ‘controlada’ pragmáticamente y sobre todo ‘orientada’ al cumplimiento de una finalidad. La toma de palabra es libre pero en cierto sentido ‘condicionada’, ya que se basa sustancialmente en la petición y facilitación de información.

Ahora bien, gracias a algunas de estas características, este tipo de diálogos representa un terreno adecuado para el análisis comparativo de la interacción, al servirnos para elicitar determinadas estrategias, tener bajo control algunas variables y aislar las que se han de observar. Asimismo, la semejanza y la invariabilidad del mismo marco textual nos permiten poner en evidencia las diferencias de las elecciones pragmáticas de los hablantes y los eventuales hábitos culturales que condicionan o plasman tales elecciones.

Los corpus objeto de nuestro trabajo consisten en dos colecciones de diálogos *task-oriented* paralelas: un corpus español (corpus PraTiD - Pragmatics Annotation Tool for Italian Dialogues - nelle lingue europee)¹³ y un corpus italiano (corpus PraTiD, integrado con textos del corpus CLIPS¹⁴).

Gracias a este método se ha llevado a cabo con éxito un análisis de variedades dialógicas del italiano hablado que ha mostrado su potencial en la caracterización de distintos estilos comunicativos adoptados en distintas áreas italianas, utilizando factores como el grado de involucración, las estrategias de cooperación, las dinámicas de competición y los mecanismos de dominio interaccional en el intercambio comunicativo (De Leo, Savy 2007; Savy, Castagneto 2009).

Los diálogos recogidos están basados en un test de diferencias: dos hablantes se implican para realizar la tarea de encontrar las diferencias

13 El corpus PraTiD nelle lingue europee, dirigido por Renata Savy es consultable en <http://www.parlaritaliano.it>; está constituido por doce diálogos *task-oriented* (test de diferencias). Comprende dos diálogos en lengua inglesa (A01ENG; B01ENG); dos diálogos en lengua alemana (A01DE; B01DE); cuatro diálogos en lengua española (A01ES; A02ES; B01ES; B02ES); dos diálogos en lengua portuguesa (A01PG; B01PG) y dos diálogos en lengua francesa (A01FR; B01FR). Por necesidades para nuestro estudio, el corpus se ha completado con otros cuatro diálogos recogidos y anotados por Iolanda Alfano (consultables en Alfano 2015).

14 El corpus italiano PraTiD comprende seis diálogos anotados grabados en las ciudades de Roma, Nápoles, Bari, Catanzaro, Lecce y Palermo; es consultable en <http://www.parlaritaliano.it>. Por motivos de duración hemos añadido a nuestro análisis dos diálogos pertenecientes al corpus CLIPS (Cutugno 2006), consultables en la página <http://www.clips.unina.it/it/corpus.jsp>.

entre dos viñetas. Se trata de conversaciones elicidadas que dan lugar a conversaciones semi-espontáneas con un alto grado de naturalidad; tras los primeros momentos del diálogo, los hablantes se involucran en el juego y el resultado desde el punto de vista de la naturalidad es positivo.

Como en los precedentes trabajos sobre estos diálogos (Savy, Castageto 2009; Savy, Solís García 2008; Solís García, Savy 2012), intentaremos proporcionar una descripción en clave comparativa que nos permita iluminar algunos rasgos culturales de la interacción verbal española e italiana por lo que respecta al uso de los operadores de réplica afirmativa. Los diálogos *task-oriented* son particularmente útiles para alcanzar tal objetivo, puesto que los hablantes deben recurrir muy a menudo a este tipo de operadores con el fin de establecer un contacto colaborativo que les lleve a realizar con éxito la tarea. Para ello, analizaremos 100 minutos de conversaciones entre compañeros de curso universitarios, nativos españoles y nativos italianos, con edades comprendidas entre 20 y 23 años, tanto de sexo masculino como femenino. Las grabaciones del corpus italiano (DGtdA01N, DGtdA02N, DGtdA03N, DGtdA05N, DGtdA01L, DGtdA02H, DGtdB02B, DGtdA04R, DGtdA03P) han sido realizadas en distintas localidades del centro-sur de Italia (Roma, Nápoles, Bari, Palermo), las españolas (DGtdA01ES, DGtdA02ES, DGtdA03ES, DGtdA04ES, DGtdA05ES, DGtdA06ES, DGtdB01ES, DGtdB02ES) con hablantes de Barcelona, Sevilla y Valladolid. Las conversaciones han sido elegidas en los corpus mencionados por medio de muestreo probabilístico y accidental.

Tras exponer los resultados alcanzados por la observación detallada de los patrones estratégicos de réplica afirmativa, dedicaremos el apartado dedicado a su discusión al cotejo con otros fenómenos comunicativos concomitantes que se manifiestan en los diálogos *task-oriented* y que están vinculados entre ellos.

3 Resultados

En total hemos analizado 100 minutos de conversaciones españolas en las que aparece un total de 936 réplicas afirmativas y 100 minutos de conversaciones italianas con 1.020 réplicas afirmativas. Veamos en detalle los datos de nuestro examen.

3.1 PraTiD nelle lingue europee

En primer lugar describiremos la frecuencia y variedad de operadores presentes en las réplicas afirmativas de los diálogos españoles. A continuación expondremos los datos relacionados con los patrones de réplicas en los que aparecen involucrados.

Tabla 1. Operadores de afirmación en los diálogos *task-oriented* españoles

Operadores	Ocurrencias	Porcentajes
Sí	837	64,8%
Vale	304	23,1%
Mh / mhmh	117	8,9%
¿Sí?	25	1,9%
Claro	9	0,6%
Bien	8	0,6%
Ya	7	0,5%
Exacto	3	0,2%
Okay	1	0,07%
Seguro	1	0,07%
TOTAL	1.312	100%

En este recuento podemos observar que el operador más empleado es *sí* con todas sus variantes, seguido por *vale*. El consenso también se actualiza a través del operador cognitivo *hum* (*mh / mhmh* en nuestros textos).¹⁵ El resto de operadores presentes en estas conversaciones – *claro*, *bien*, *ya*, *exacto*, *okay* y *seguro* – se manifiestan en porcentajes decimales poco significativos. En resumen, podríamos denominar este tipo de diálogos pertenecientes a la variedad diatópica del español peninsular como diálogos *sí-vale-hum* por el frecuente empleo que se hace de tales operadores.

También han aparecido en las conversaciones expresiones equivalentes a la afirmación desde un punto de vista pragmático, como (*en*) *la mía / (en) el mío también*, *también* (8), *yo también / también yo*, *también la tengo*,¹⁶ *lo mismo que el mío e igual que el mío*.

Respecto a las estrategias de réplicas afirmativas, es posible observar distintos patrones de réplicas que hemos denominado réplicas simples (RS) y réplicas compuestas. En este último caso se trata de adyacencias de réplicas en las que los interlocutores engarzan uno o varios *feedback* (RF). Las réplicas simples pueden estar constituidas por la repetición global de un enunciado o de un elemento del enunciado anterior o por la enunciación de un operador de afirmación (*mh/mhmh*, *sí*, *vale* y otros).

En la siguiente tabla citaremos los resultados españoles en términos de estrategias por conversación. Esto último nos permitirá percibir las diferencias idiosincráticas entre los hablantes.

15 Maschler, Schiffrin (2015, 196-7): «*Cognitive discourse markers display the speaker's cognitive processes taking place during frame-shifting; these processes are often verbalized in spoken discourse (e.g.: 'ah ["oh", line 21] realizing new information; 'e-m ["uhm", line 4] processing information)*».

16 Para un análisis de estos textos desde el punto de vista de los operadores de afirmación véase Solís García, León Gómez 2016b.

Tabla 2. Operadores de afirmación en los diálogos *task-oriented* españoles por conversación

Conversaciones	Total	Réplica simple con <i>feedback</i> de p2					Réplica compuesta con <i>feedback</i> de p1			Réplica compuesta con <i>feedback</i> de p2 y de p1
		Repetición enunciado	Mh/mhmh	Sí	Vale	Otros operadores	Repetición elementos	No repetición elementos	Réplica con ¿sí?	
DGtdA01ES 14,18'	159 (RS 109 + RF 50)	12	18	56	16	<i>ahá</i> 5 <i>eso</i> 1 <i>no</i> 1 7	9	18	7	14 + 2 réplicas con múltiples <i>feedback</i> = 16
DGtdA02ES 15,17'	131 (RS 112 + RF 19)	3	3	93 + 4 no = 97	4	<i>ya, ya, ya</i> 1 <i>claro, claro</i> 3 <i>bien</i> 1 5	1	18	0	0
DGtdA03ES 12,14'	121 (RS 89 + RF 32)	0	1	66 + 2 no = 68	19	<i>exacto</i> 1	6	23	1	2
DGtdA04ES 14,02'	114 (RS95 + RF 19)	0	1	61 + 7 no = 68	23	<i>¿sí?</i> 2 <i>¿no?</i> 1 3	4	12	1	2
DGtdA05ES 11,40'	72 (RS 58 + RF 14)	0	5	29	24	0	1	13	0	0
DGtdA06ES 12,01'	141 (RS 122 + RF 19)	2	9	85 + 7 no = 92	16	<i>ah</i> 1 <i>ya</i> 1 <i>claro</i> 1 3	0	17	2	0
DGtdB01ES 10,19'	128 (RS 102 + RF 26)	3	8	53	37	<i>eso</i> 1	9	13	0	4
DGtdB02ES 10,00'	70 (RS 64 + RF 6)	3	6	35	11	<i>bien</i> 5 <i>muy bien</i> 1 <i>ya</i> 3 9	1	5	0	0
Total 99,85'	936 (RS 751 + RF 185)	23	51	498	150	<i>bien</i> 6 / <i>ahá</i> 5 / <i>ya</i> 5 / <i>claro</i> 4 / <i>¿no?</i> 2 / <i>eso</i> 2 / <i>muy bien</i> 1 / <i>¿sí?</i> 1 26	31	119	11	24
Porcentajes	100%	2,45%	5,44%	53,20%	16,02%	3,09%	3,31%	12,71%	1,17%	2,56%

La primera observación significativa reside en la frecuencia de las réplicas simples: en los textos españoles son más frecuentes que las réplicas compuestas en una proporción de cuatro a uno (751/185) respectivamente.

Los porcentajes de las réplicas que muestra la tabla reflejan los porcentajes de uso de la repetición del enunciado (2,45%) y de los operadores que hemos citado anteriormente: las réplicas más abundantes (53,2%) son las que se realizan con el operador *sí*, como en:

- (8) p2#107: y es es todo blanco
 p1#108: *sí*<y> el caballo también
 p2#109: *sí* [DGtdA01ES]

Les siguen en porcentaje (16,02%) las réplicas con *vale*, indiferentes a la polaridad de la información a la que remiten:

- (9) p2#172: #<p1#171> pero no se ven# di+ no #<p1#173> se ven claramente ¿no?#
 p1#173: #<p2#172> no, no se ven dibujados#
 p2#174: *vale* <breath> [DGtdA05ES]

- (10) p2#141: #<p1#140> *sí*#, ¿en la parte derecha?
 p1#142: *sí*
 p2#143: *vale* #<p1#144> <breath>#
 p1#144: #<p2#143> y al# lado #<p2#145> hay<y># [DGtdA01ES]

En cambio, las réplicas con las distintas realizaciones del operador cognitivo *hum* están presentes en un 5,44% de los casos:

- (11) p1#144: y al# lado #<p2#145> hay<y>#
 p2#145: #<p1#144> dos# #<p1#146> chimeneas#
 p1#146: <sp> <mhmh>#<p2#145> [DGtdA01ES]

A continuación proponemos un fragmento de diálogo donde pueden apreciarse réplicas simples con el resto de los operadores cuya frecuencia está poco representada en nuestras conversaciones:

- (12) p1#19: <ahah> <sp> ¿ y<y> cuántos botones tiene la<aa> la radio ?
 p2#20: A ver hay <sp> hay ocho botones negros
 p1#21: <ahah>
 p2#22: <sp> después a la izquierda hay uno más grande blanco
 p1#23: <lp> *sí*
 p2#24: <sp> y<y> en<nn> la parte inferior hay dos blancos
 p1#25: <lp><mhmh>
 p2#26: <sp># pequeños
 p1#27: # *vale* <lp> <mh> bueno [DGtdA01ES]

Por lo que se refiere a las réplicas compuestas, encontramos aquellas en las que se da un *feedback* del primer hablante con distintas configuraciones según la variedad de operadores involucrados y según el número de *feedback* adyacentes. Encontramos réplicas con el mismo elemento:

- (13) p1#128: <eeh> debajo hay dos ventanas
 p2#129: <tongue-click> sí, en la parte derecha
 p1#130: *sí*,
 p2#131: *sí*
 p1#132: y<yy># más abajo una sólo# [DGtdA01ES]

y, más frecuentemente, con operadores diferentes. En el siguiente intercambio se pueden apreciar dos ejemplos con los operadores *sí/mhmh* y *sí/vale*.

- (14) p1#292: *sí*, ¿cuántas líneas hay dibujadas?
 p2#293: dos <sp>, *sí*, hace como una arruga
 p1#294: *sí*
 p2#295: <mhmh>
 p1#296: ¿una para abajo y una para arriba?
 p2#297: *sí*
 p1#298: *vale*
 p2#238: {<NOISE> <breath> #<p1#239> <eeh>#} ¿qué más? <laugh> [DGtdA01ES]

En el turno 294 el hablante p1 reconoce que también en su dibujo las líneas forman una arruga, mientras que el hablante p2 cierra el minitópico con *mhmh*. En el turno 297 el hablante p2 responde a la pregunta de p1 afirmativamente, y p2 concluye con un *feedback* por medio de *vale*.

También encontramos en nuestros textos un tipo de réplica compuesta por un *feedback* realizado con el operador interrogativo *¿sí?*, sin que se espere una respuesta por parte del interlocutor. Este tipo de estrategia aparece únicamente en los textos españoles, pues no se encuentra en los italianos:

- (15) p1#132: y<yy># más abajo una sólo#
 p2#133: una# sólo, {<NOISE> *sí*}
 p1#134: ¿*sí?*#
 p2#135: ¿en las ventanas hay algo?
 p1#136: <sp> no <vocal> [DGtdA01ES]

Asimismo aparecen con una cierta frecuencia réplicas con abundantes *feedback*. Citaremos algunos ejemplos de este tipo de réplicas, para que se pueda apreciar la distinta contribución metadiscursiva de tales configuraciones:

- (16) p2#71: # <eeh> ¿los zapatos# son blancos?
 p1#72: <lp> <ss> sí son blancos #<p2#73> y tien+#
 p2#73: #<p1#45> con cordones#
 p1#74: tres
 p2#75: <eeh> sí
 p1#76: ¿sí? vale
 p2#77: sí <laugh>
 p1#78: <breath> bueno, pasamos a la<aa> parte# derecha de la imagen [DGtdA01ES]
- (17) p1#224: #<p2#172> <eeh> no, si si tú estuvieras# {<laugh> dentro del
 coche} #<p2#225> <breath>#
 p2#225: #<p1#224> <ah> vale#
 p1#226: ¿vale? #<p2#227> {<laugh> a la parte derecha}
 p2#227: #<p1#226> sí, <sp> sí#
 p1#228: <ehm># la rueda no está<aa> definida del #<p2#227> todo o sea el [DGtdA01ES]
 dibujo<oo>#

Como vemos, un patrón compuesto con varios *feedback* puede utilizar operadores que realizan operaciones metalingüísticas diferentes.¹⁷ En (12) el hablante p2 reconoce usando *sí* que también él posee en su dibujo unos zapatos con tres cordones, a continuación el hablante p1 le sale comunicativamente al encuentro, reconociendo esa información con un *¿sí?* y cierra el intercambio con la instrucción operacional de *vale* que podría parafrasearse como ‘la información que me has dado ahora me puede ser útil para la tarea que estoy llevando a cabo, pues he registrado lo que tengo que registrar’, a lo que el hablante p2 responde con un *sí* queriendo manifestar en ese punto del intercambio que también él ha tomado la decisión de cerrar el tópico.

Ahora bien, en cualquier intercambio comunicativo, las tendencias culturales se entrelazan con el contexto situacional, con las estrategias dependientes del tipo de interacción y con las elecciones estilísticas individuales. Así pues, como era previsible, observando las conversaciones una por una, percibimos estrategias de réplica que podríamos considerar idiosincráticas. Por ejemplo, comparando las conversaciones DGtdA01ES (14’18”) y DGtdA02ES (15’17”) observamos que los hablantes de la primera emplean una mayor variedad de réplicas (159 frente a 131) en menor tiempo y usan toda la variedad tipológica que hemos descrito, especialmente las réplicas compuestas (50 frente a 19). Los hablantes de DGtdA02ES prefieren el uso de las réplicas simples con el operador *sí*. Tales diferencias podrían estar determinadas por preferencias en las

17 No es objeto del presente trabajo, por falta de espacio, el estudio pormenorizado de las instrucciones metaoperacionales que vehicula cada operador. Para ello remitimos a Solís García 2012; Arroyo Hernández, León Gómez 2016 y Solís García, León Gómez 2016b.

distintas comunidades de habla¹⁸ o por preferencias individuales.

Por último, cabe observar que en los textos españoles no se presentan expresiones de evaluación como *genial, estupendo, fenomenal, qué bien*, etc., que sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, abundan en los textos italianos.

3.2 Pragmatics Annotation Tool for Italian Dialogues

Al describir la variedad y la frecuencia de operadores de réplica afirmativa en los textos italianos, empiezan a aflorar algunas diferencias:

Tabla 3. Operadores de afirmación en los diálogos *task-oriented* italianos

Operadores	Ocurrencias	Porcentajes
Sì	1.077	67,1%
Mh, mhmh/eh	306	19%
Okay	94	5,8%
Vabbè	51	3,1%
Va bene	28	1,7%
Esatto	17	1%
Perfetto	17	1%
Giusto	4	0,2%
Esattamente	3	0,1%
Infatti	3	0,1%
Va benissimo	1	0,06%
Mbè	1	0,06%
Giustissimo	1	0,06%
Sì?	0	0
TOTAL	1.603	100

La comparación con los datos españoles nos permite observar un ligerísimo incremento en el uso del operador *sì* (64,7% a 67,1%); el operador cognitivo *uhm*, en cambio, duplica su frecuencia (de 8,9% a 19%). El operador *okay* no llega a emplearse más que un 5,8% en los textos italianos, frente a un uso de *vale* en español del 23,1%. Este bajo empleo de *okay* respecto a *vale* se podría justificar, como veremos, por las diferentes características de las estrategias de afirmación empleadas en ambas lenguas.

18 Sobre las diferencias diatópicas con el español argentino en este ámbito, véase Solís García, León Gómez 2016a.

Se completan los porcentajes con bajas frecuencias de *vabbè* (3,1%) y *va bene* (1,7%) y con la presencia de una mayor variedad de operadores respecto a los españoles como *esatto* (1%), *perfetto* (1%), *giusto* (0,2%), *esattamente* (0,1%), *infatti* (0,1%), *va benissimo* (0,06%), *giustissimo* (0,06%) y *mbè* (0,06%). Es decir, respecto a los textos españoles en que aparece una clara dicotomía *sí/vale*, en los textos italianos es preponderante solo el operador *sì*. Es de notar, sin embargo, mayor variación de operadores. En los textos españoles encontramos diez partículas diferentes frente a las trece en los italianos. Muchas de estas últimas poseen un rasgo común: añaden actitudes evaluativas por parte del enunciador frente a la información o al intercambio: *va bene*, *vabbè*, *va benissimo*, *esatto*, *esattamente*, *perfetto*, *giusto*, *giustissimo*, o particulares posiciones focalizadoras respecto a la información del interlocutor como *infatti* (Arroyo Hernández, León Gómez 2016).

Por otro lado, además de expresiones como *anche a me* y *pure io*, equivalentes pragmáticamente en estos textos a los operadores de afirmación, aparece otro tipo de valoraciones como las que expresan *bravo/a*, *ecco brava*, *è vero* y *è ottimo*. En resumen, podríamos denominar los diálogos italianos como diálogos 'sì + evaluación del enunciador' debido al frecuente empleo que se hace de esta partícula y de los operadores evaluativos.

Por lo que respecta a las estrategias de réplica, veremos así mismo que los resultados italianos difieren cuantitativamente y cualitativamente respecto a los diálogos españoles. Los hemos sintetizado conversación por conversación para que nos permitirán apreciar las diferencias:

Tabla 4. Operadores de afirmación en los diálogos *task-oriented* italianos por conversación

Conversaciones	Total	Réplica simple con feedback de p2				Réplica compuesta con feedback de p1			Réplica compuesta con feedback de p2 y de p1
		Repetición enunciado	Mh	Sì	Otros operadores	Repetición elementos	No repetición elementos	Réplica con sí?	
DGtdA01N 14,17'	154 (RS 148 + RF 6)	7	23	93 + 1 no = 94	<i>esatto</i> 5 / <i>vabbè</i> 6 <i>perfetto</i> 1 <i>bravo</i> 7 + <i>bravo designatore</i> 1 <i>ottimo</i> 2 <i>va bene</i> 2 24	0	5	7	0
DGtdA02N 10,15'	100 (97 RS + 3 RF)	9	8	60 + 3 no = 63	<i>okay</i> 2 <i>vabbè</i> 8 <i>esatto</i> 4 <i>va bene</i> 3 17	2	1	0	0
DGtdA03N 11,19'	132 (125 RS + 7 RF)	11	37	53 + 2 no = 55	<i>vabbè</i> 9 / <i>okay</i> 3 <i>esatto</i> 2 <i>eccola (qua)</i> 2 <i>va bene</i> 1 <i>ovvio</i> 1 / <i>è vero</i> 1 <i>ahah</i> 1 <i>uhu / alé</i> 2 22	0	7 (<i>okay</i> 3)	0	0
DGtdA05N 12,22'	125 (RS 110 + 15 RF)	6	10		<i>okay</i> 9 / <i>perfetto</i> 3 <i>esatto</i> 3 <i>vabbè</i> 3 / <i>ecco</i> 1 19	0	15	0	0
DGtdA051L 10,02'	142 (RS 131 + RF 11)	21	9	85	<i>okay</i> 7 / <i>perfetto</i> 3 <i>brava</i> 2 <i>esattamente</i> 1 <i>esatto</i> 1 <i>giustissimo</i> 1 <i>ecco</i> 1 16	4	7	0	0
DGtdA02H 13,43'	91 (RS 64 + 27 RF)	19	4	11 + 2 no = 13	<i>okay</i> 19 / <i>ecco</i> 6 <i>va bene</i> 2 <i>vabbè</i> 1 28	3	24	0	0
DGtdB02B 10,02'	121 (RS 108 + 13 RF)	8	16	78 + 1 no = 79	<i>brava</i> 2 / <i>vabbè</i> 2 <i>mbè</i> 1 5	1	11 (generalmente <i>mh</i> , con pausa entre <i>mh</i>)	0	1
DGtdB03P 9,16'	57 (RS 54 + RF 3)	9	8	31	<i>va bene</i> 3 <i>vabbè</i> 2 / <i>giusto</i> 1 6	1	2	0	0
DGtdB04R 8,34'	98 (RS 88 + RF 11)	8	16	59 + 1 no = 60	<i>okay</i> 3 <i>vabbè</i> 1 4	4	6	0	0
Total 99, 83'	1020 (RS 925 + RF 95)	98	131	555	141	15	78	1	1
Porcentajes	100%	9,60%	12,84%	54,41%	13,82%	1,47%	7,64%	0,09%	0,09%

En primer lugar, en los diálogos *task-oriented* italianos se observa un ligero aumento en el número de réplicas: de 936 en los diálogos españoles a 1.020 en los italianos. Las réplicas simples son mucho más frecuentes en los textos italianos (925) frente a los españoles (751). Las réplicas con *feedback* compuesto, al contrario, son doblemente abundantes en los textos españoles (185) respecto a los italianos (84). Por otro lado, las réplicas simples son más frecuentes que las réplicas compuestas en una proporción mucho mayor que en los textos españoles: por cada diez réplicas simples aparece una compuesta. Veamos algunos ejemplos de dichas tendencias.

Las réplicas más abundantes en los textos italianos son las simples con los operadores *sì* y *uhm*, como en:

- (18) p2#2: <eh> dentro il televisore?
 p1#3: c'è il cane
 p2#4: *sì* <sp> che c'ha un orecchio
 p1#5: <mh> <breath>
 p2#6: più corto dell'altro
 p1#7: <vocal> *sì* [DGtdA03N]

Pero también pueden efectuarse con una gran variedad de operadores:

- (19) p1#42: #<p2#41> però# #<p2#43> non si collegano all'altra palla#
 p2#43: #<p1#42> no, non si# #<p1#44> collegano#
 p1#44: #<p2#43> *perfetto*# [DGtdB04R]
- (20) p1#15: #<p2#14> e allora# <lp> #<p2#14> e all+# <lp> e allora dovrebbe essere la prima differenza questa <sp>
 p2#16: <mbè> <sp> <inspiration> <sp> poi <breath> <sp> <inspiration> <sp> <eeh> prendiamoci l'uovo [DGtdB02B]
- (21) p2#83: <breath> <sp> il signore con<nn> il<ll> la <sp> #<p1#84> cappello#
 p1#84: #<p2#83> cappello naso# lungo e mento #<p2#85> lungo#
 p2#85: #<p1#84> *vabbè*#
 p1#86: non<nn> non porta segni tipo occhi bocca #<p2#87> non porta# [DGtdA02N]
 niente

Las réplicas compuestas italianas casi siempre presentan un solo *feedback*. Pueden efectuarse a través de un mismo elemento, como en español:

- (22) p2#145: #<p1#144> sotto / accanto all#'uovo
 p1#146: parecchio / sulla destra dell'uovo
 p2#147: *sì*
 p1#148: *sì*, #<p2#149> tre linee#
 p2#149: #<p1#148> okay# [DGtdB04R]

o con elementos diferentes, como ocurre más frecuentemente en ambas lenguas:

- (23) p1#63: sì, sì, sì <breath> #<p2#64> e poi dietro# la lo schienale la panchina è tutto rigato ?
 p2#64: #<p1#63> <tongue click> <ah># <lp> sì
 p1#65: okay allora qua sembra <breath> uguale, #<p2#66> le fine## [DGtdA03N]
- (24) p2#226: <eh> no, c'è anche una striscia che li congiunge
 p1#227: <eh>
 p2#228: okay #<p1#229> <breath> e c'è anche il paraurti ?# [DGtdA03N]
- (25) p2#186: #<p1#185> {[whispering] e}# <sp> e questa è un'altra differenza. Ce l'hai arrotondato ?
 p1#187: sì
 p2#188: {[whispering] vabbè} <NOISE>
 p1#189: tu a punta ce l'hai ? [DGtdB03P]
- (26) p1#249: #<p2#248> sono più o meno da#, da me si raffigura tre<ee> <ehm> come se ci fossero tre strati d'erba <lp> anche da te ? <lp> si vedono tre lineette #<p2#250> una dietro l'a+ / tipo tre righe# <sp> <inspiration> #<p2#250> e fa# tutta la curva intorno a, <aa>al #<p2#250> monumento#
 p2#250: s+ <lp> #<p1#249> sì, sì, sì, sì, sì# <sp> sì, sì, #<p1#249> sì# <lp> #<p1#249> sì#, va #<p1#251> benissimo#
 p1#251: #<p2#250> <mh># <inspiration> <sp> #<p2#252> <ehm># [DGtdA02H]
- (27) p1#147: ma tu parti da sinistra, vero ?
 p2#148: sì, sì, #<p1#149> sì, tu# non li contare
 p1#149: #<p2#148> <eh># <lp> sì
 p2#150: ecco poi al centro [DGtdA02H]

Al contrario de los diálogos españoles, no hemos encontrado en nuestros textos ningún ejemplo de *feedback* efectuado empleando el operador *sì*?

Por otro lado, en los textos italianos son escasísimos los ejemplos de réplicas con más de un *feedback*: se dan solo en un 1,3% de las ocurrencias de *feedback* compuesto, frente al 12,9% de los textos españoles:

- (28) p2#118: #<p1#117> il# tronco #<p1#119> verso<oo>#
 p1#119: #<p2#118> <vocal> allora# c'è una curvatura verso sinistra
 p2#120: okay va #<p1#121> bene#
 p1#121: #<p2#120> va# bene ?
 p2#122: sì
 p1#123: e<ee> non lo so vediamo la<aa>, la statua so+ <sp> <ah> la statua #<p2#124> sotto <sp> alla# fine <inspiration> #<p2#124> appuntito# è ? [DGtdA02H]

Otra característica del corpus italiano es la variedad de operadores de los que el enunciador dispone en una misma réplica. Los turnos en que se despliega tal variedad de operadores doblan su número respecto a los textos italianos; ocurre en 150 turnos frente a 75 turnos españoles:

- (29) p1#261: #<p2#260> cioè# <lp> ce n'ha due <sp> #<p2#262> tipo# uno
<uu>un <lp> <inspiration> un semicerchio <sp> #<p2#262> aperto
<sp> e un'altra lineetta# <sp> c'è ?
p2#262: #<p1#261> sì# <P> #<p1#261> sì <sp> sì <lp> okay# <sp> va bene [DGtdA02H]
- (30) p1#293: #<p2#292> allora# <lp> <inspiration> allora c'è <sp> un <eeh>,
allora un bastoncino centrale <sp> #<p2#294> e<ee> <sp> allora#
<sp> e uno verticale e due #<p2#294> orizzontali <sp> quello
orizzontale# di sotto <sp> è più lungo <sp> #<p2#294> rispetto al
primo#
p2#294: e due #<p1#293> orizzontali# <lp> #<p1#293> okay va bene# <lp> [DGtdA02H]
co+ / sì, va bene, #<p1#293> va bene# <sp> va bene
- (31) p2#29: #<p1#28> beh / sì# sì pure a me sono puntini però diciamo io
<inspiration> <sp> puoi immaginarli come due triangoli laterali e
un puntino centrale
p1#30: <ah!> <sp> sì vabbè sì <sp> sono<oo> <sp> due triangoli con la [DGtdA01N]
punta diciamo verso<oo> i lati [creaky voice]

El enunciador italiano a menudo enmarca por medio de estos operadores la información que está afirmando, como podemos apreciar en:

- (32) p2#27: questa specie di #<p1#28> televisione# presenta due file #<p1#28>
di <eeh> bottoni#
p1#28: #<p2#27> sì <lp> #<p2#27>di tasti# #<p2#29> sì# [DGtdA02N]

Asimismo, cabe observar que en los textos italianos se presentan expresiones de evaluación y de alegría como: *bravo(a)*, *ottimo*, *uhu*, *alé*, etc.

- (33) p1#117: #<p2#116> sì c'è un sasso a# #<p2#118> destra#
p2#118: #<p1#117> <eh!> <sp> il# sasso brava! [DGtdB02B]

Por último, como sucede también en los diálogos españoles, los hablantes italianos manifiestan algunas tendencias idiosincráticas. Por ejemplo, en la conversación DGtdA02H (13'43") se dan 190 réplicas, con preferencia por las réplicas simples en *sì* y escaso uso de *uhm*, y un alto número de *feedback*. En DGtdA01N (14'17"), en cambio, se reduce el número de réplicas a 156, se manifiesta una gran riqueza de estrategias de afirmación (*esatto*, *vabbè*, *perfetto*, *ahahah*, *bravo*, *bravo disegnatore*, *ottimo* y *va bene*) y poca expresión del *feedback* del interlocutor.

En conclusión, los diálogos españoles presentan menor número de réplicas, una relación de réplicas simples respecto a las compuestas de 4 a 1; réplicas compuestas con un solo *feedback* doblemente abundantes respecto a los italianos; un mayor porcentaje de réplicas con más de un *feedback*; *feedback* con el operador en modalidad interrogativa *sì?* sin que se espere respuesta; escasas réplicas con el operador cognitivo *hum*.

Los diálogos italianos, en cambio, manifiestan mayor número de réplicas en general; réplicas simples más frecuentes respecto a las de los españoles; una relación de réplicas simples respecto a las compuestas de 10 a 1; réplicas compuestas casi siempre con un solo *feedback*; escasísimos ejemplos de réplicas con más de un *feedback*; gran variedad de operadores en una misma réplica (ocurre en 150 turnos frente a 75 turnos españoles). Respecto a los textos españoles en que aparece una dicotomía clara *sí/vale*, en los textos italianos es preponderante solo el operador *sì*; en ellos se da gran variedad de operadores que añaden actitudes evaluativas por parte del enunciador frente a la información o al intercambio: *va bene, vabbè, va benissimo, esatto, esattamente, perfetto, giusto, giustissimo*, o particulares focalizaciones de la información del interlocutor como *infatti*. Junto con expresiones como *anche a me y pure io*, equivalentes pragmáticamente en estos textos a los operadores de afirmación, aparece también otro tipo de valoraciones referidas a la actuación del hablante como *bravo/a, ecco brava*, o a la enunciación como *è vero y è ottimo*.

4 Discusión de datos

Los resultados anteriores nos permitirán formular hipótesis, susceptibles obviamente de mayor profundización en corpus más amplios, acerca de algunas diferencias observadas en lo que concierne la posición que mantiene el enunciador frente a una enunciación precedente. Para enmarcar en un cuadro más completo tales hipótesis, hemos de recapitular las consideraciones a las que ha llegado la bibliografía contrastiva acerca del funcionamiento de los diálogos *task-oriented* en estas dos lenguas (Savy, Solís García 2008; Solís García, Savy 2012; Alfano, Savy 2010; Voto 2015; Gallo 2016).

A partir del estudio de las peticiones de información en los diálogos del corpus PraTiD españoles e italianos, por separado y en contraste, se han identificado distintas estrategias puestas en acto por los hablantes cuya preponderancia ha permitido caracterizar dos diferentes estilos comunicativos (Savy, Solís García 2008; Solís García, Savy 2012).¹⁹ En

19 Nos referimos únicamente al contraste interlingüístico. Los estudios sobre la variación diatópica en italiano han dado lugar a caracterizaciones más sutiles (Savy, Castagneto 2009).

este tipo de diálogos las peticiones de información desempeñan una función crucial para el desarrollo de la tarea: a través de las preguntas se consiguen obtener las informaciones necesarias para su resolución.

En el sistema de anotación PraTiD se han clasificado seis modos de solicitar información: *Explain*, *Info Request*, *Query What*, *Query Yes/No*, *Check* y *Align*.²⁰ El *Explain* es un acto declarativo que proporciona informaciones sobre el *topic* relativo a la tarea. Suelen ser descripciones que facilitan la función de control entre las dos viñetas, puesto que permiten localizar las diferencias:

- (34) p2#22: <sp> después a la izquierda hay uno más grande blanco (*Explain*)
 p1#23: <lp> sí
 p2#24: <sp> y<yy> en<nn> la parte inferior hay dos blancos (*Explain*)
 p1#25: <lp><mhmh>

Con el *Check* el hablante pide confirmación de algo que ya supone pero de lo que no está completamente seguro, como en:

- (35) p2#172: #<p1#171> pero no se ven# di+ no #<p1#173> se ven claramente ¿no?# (*Check*)
 p1#173: #<p2#172> no, no se ven dibujados#
 p2#174: vale <breath>

El *Info Request* es una petición de información que puede asumir formulaciones muy variadas: puede ser una petición sobre un asunto específico de la tarea, una pregunta genérica para solicitar al interlocutor que hable o la presentación de alternativas sobre las que el interlocutor deberá elegir.

- (36) p1#292: sí, ¿cuántas líneas hay dibujadas?
 p2#293: dos <sp>, sí, hace como una arruga
 p1#294: sí
 p2#295: <mhmh>
 p1#296: ¿una para abajo y una para arriba? (*Info Request*)
 p2#297: sí

Las *Query Y/N* son preguntas a las que se puede responder binariamente con un 'sí' o un 'no':

- (37) p2#71: # <eeh> ¿los zapatos# son blancos? (*Query Yes/No*)
 p1#72: <lp> <ss> sí son blancos #<p2#73> y tien+#

20 Consultar el «Specifiche per l'etichettatura dei testi in Pra.Ti.D» (De Leo, Savy 2008).

Las *Query W* son preguntas introducidas por pronombres interrogativos necesarias para pedir información que permita avanzar en la tarea:

- (38) p1#19: <ahah> <sp> ¿y<yy> cuántos botones tiene la<aa> la radio? (*Query W*)
 p2#20: A ver hay <sp> hay ocho botones negros
 p1#21: <ahah>

Los hablantes usan los *Align* con función de control para comprobar que el interlocutor los esté siguiendo en una determinada fase de la tarea, que esté armonizado en el mismo tópico:

- (39) p1#28: ¿Estás en el flotador?
 p2#29: Sí

En fin, las jugadas *Explain*, *Check*, *Align*, *Query Yes/No* sirven para describir (*Explain*), para pedir confirmación (*Query Yes/No*, *Check*) y para controlar la posición y la atención del interlocutor (*Check*, *Align*). Indican un esfuerzo performativo; mientras que las *Query What*, *Info Request* son jugadas de participación. Elicitan una contribución comunicativa del interlocutor, al pedirle información suplementaria específica (*Query What*) o genérica (*Info Request*). Con ellas el hablante cede contextualmente el turno y la dirección del juego.

Todas las jugadas se pueden describir en una dimensión informativo-funcional y en una dimensión interactiva. La dimensión informativa está estrechamente relacionada con el desarrollo de la tarea, mientras que la interaccionalidad se vincula con el grado de relación entre los hablantes, con la forma en que interactúan entre ellos independientemente de otros aspectos ligados a la solución de la tarea (Savy, Solís García 2008). En realidad hay que señalar que ninguna jugada es plenamente informativo-funcional o completamente interactiva, pues cada una puede provocar efectos en el eje complementario.

Cada jugada desempeña una función diferente según la estrategia comunicativa que se desee adoptar. Si excluimos la etiqueta *Explain* – por ser la modalidad típica de elicitación de información en los diálogos *task-oriented* de ambas lenguas –, el examen de la frecuencia del resto de las jugadas nos permite vislumbrar dos estrategias diferentes que se pueden considerar características de dos distintos enfoques de la relación entre los hablantes. Hemos denominado estas estrategias *Checking* y *Questioning*, por la predominancia de este tipo de jugadas en cada una de ellas (Savy, Solís García 2008).

En la estrategia de *Checking* se elige una repartición de los papeles en la que el hablante se erige como dominante. En tales casos se da un alto porcentaje de *Check* y *Query Yes/No*, pues en estas jugadas el interlocutor da poca contribución informativa nueva mientras que es el hablante que

realiza la pregunta quien desea confirmar su hipótesis. En esta tipología de interacción el enunciador que tiene la palabra está en el centro de la enunciación (Savy, Solís García 2008), es el punto de referencia en la construcción del *common ground* informativo.

En cambio, si el hablante involucra a su interlocutor de manera paritaria encontraremos una prevalencia de *Info Request*, *Query What* y *Align*, con las que se intenta conseguir un mutuo intercambio de informaciones. Hemos denominado esta estrategia *Questioning*.

A continuación se pueden apreciar dos fragmentos del corpus PraTiD en los que se concentran tales estrategias comunicativas. El primero es un ejemplo de estrategia *Questioning*, el segundo de *Checking*:

- (40) A: ¿dónde tiene el número uno tu fotografía? (*Query What*)
 B: en la izquierda (*Reply What*)
 A: ¿abajo? (*Query Yes/No*)
 B: sí (*Reply Yes/No*)
 A: ¿y qué dice? (*Query What*)
 B: pone Be, una raya baja, Pe uno (*Reply What*)
 A: vale (*Acknowledge*)
 B: ¿y la tuya? (*Info Request*)
 A: lo mismo pero con dos (*Reply*)
 B: ah, vale (*Acknowledge*)
 A: ¿y de otro... ¿el color? (*Info Request*)
 B: azul (*Reply*)

A continuación un ejemplo de estrategia *Checking*:

- (41) A: poi le nuvole quindi son due, giusto? (*Check*)
 B: sì sì (*Reply Yes/No*)
 A: quella di sinistra c'ha dei trattini? (*Query Yes/No*) un po' come le vele, i trattini della vela (*Clarify*)
 B: sì sì (*Reply Yes/No*) sono quattro (*Clarify*)

Como se puede apreciar, las dos variantes permiten delinear una diferencia en lo que Daniela Voto (2015) denominó el 'peso' del hablante en el intercambio. En el primer fragmento se comparte activamente la información, mientras que en el segundo el interlocutor queda relegado al papel de 'confirmador pasivo'. Hay que señalar que cada estrategia tiene sus desventajas: en la estrategia de *Questioning* cada hablante queda libre de tener una propia visión de cómo llegar a realizar con éxito la tarea y la colaboración no está dirigida por ninguno. De ahí que se provoquen mayores incomprensiones, puesto que ninguno de los dos hablantes tiende a imponer su visión sobre la del otro.

Respecto a estas modalidades de elicitación de la información:

lo spagnolo registra un'alta frequenza di mosse *Query_w* e *Info_Request* che nei dialoghi italiani sono relegate in quinta e sesta posizione nella scala a fronte di una scarsa presenza di *Check*, *Query_y* e *Align* che, come abbiamo visto, rappresentano le mosse più stabili e presenti nei dialoghi italiani; la percentuale di occorrenza di *Explain* rimane alta, anche più che nella media degli italiani. Per le chiusure, parallelamente si fa notare la riduzione di *Reply_y* (di norma risposte ai *Check*, *Align* e *Query_y*) che in italiano occupa il primo posto nella scala e una sorprendente significativa presenza di *Fatic* e *Hold*, che abbiamo definito 'mosse riempitivo' perché svolgono sostanzialmente la funzione di mantenere aperto il canale e 'dilazionare' la risposta. (Savy, Solís García 2008, 16)

Concludendo, en los diálogos italianos las estrategias de petición de información se basan principalmente en preguntas de confirmación sobre hipótesis del enunciador o sobre elementos que se encuentran en su propio dibujo, es decir, son diálogos que tienden a la modalidad *Checking*; en los diálogos españoles, sin embargo, las jugadas preponderantes *Info Request* y *Query What* son más bien neutras respecto al punto de vista del enunciador. Es más abundante en estos diálogos el uso de la estrategia *Questioning*. Así pues, la lectura de estos datos parece configurar una posición del hablante italiano en la que este tiende a 'guiar la interacción', mientras que en los diálogos españoles el hablante es más autónomo y no se conforma como una guía 'fuerte'. Esto provoca que aparezcan más a menudo jugadas de relleno y de aplazamiento (*Fatic*, *Hold*, *Not ready*, *Object*, *Correct*), que desempeñan la función de 'tomar tiempo' e intervienen normalmente en momentos de desajuste.

Los estilos comunicativos descritos encuentran una correspondencia en la modalidad de autoselección de los hablantes en las tomas de turno en los diálogos *task-oriented* en ambas lenguas:

Quando il parlante del dialogo spagnolo si autoseleziona evita radicalmente l'interruzione esplicita dell'altro parlante, tattica, invece, pienamente riconosciuta nei dialoghi italiani. L'alta percentuale delle mosse *Unprocessed* in spagnolo evidenzierrebbe invece, una tendenza all'autointerruzione del turno più marcata rispetto ai dialoghi italiani. (Savy, Solís García 2008, 15)

Un trabajo más detallado (Gallo 2016) dedicado al empleo de la interrupción en los diálogos *task-oriented*, parece confirmar las tendencias comunicativas que el análisis de las solicitudes de información nos ha permitido delinear.

A partir de la distinción entre distintos tipos de interrupciones²¹ (simples, suportativas, no conseguidas, colaborativas), se han analizado aproximadamente 40 minutos de diálogos en español y 40 minutos de diálogos en italiano con los siguientes resultados. En las conversaciones *task-oriented* españolas se ha encontrado un número escaso de interrupciones (150) respecto a las que se presentaron en los textos italianos (481).

Los porcentajes relativos de cada tipo de interrupción varían solo ligeramente. Las más representadas en ambos textos son las interrupciones simples (42,6% en los españoles, 49,06% en los italianos) y las suportativas (28% y 24,53% respectivamente); las menos presentes son las colaborativas (13,3% y 11,85%) y las no conseguidas (16%, 14,55%). Los solapamientos notablemente más abundantes en los textos italianos (52%) respecto a los españoles (23%).

En el cuadro que se podría deducir de estos datos, el enunciador italiano parece especialmente preocupado por autoseleccionarse por medio de la interrupción (lo hacen en 236 ocasiones respecto a las 64 de los hablantes españoles): se superponen, parecen competir continuamente por la toma del turno. Los hablantes españoles, en cambio, no muestran tal necesidad. Una posible explicación de tal estilo competitivo podría estar relacionada con la inclinación de los hablantes italianos a desempeñar la función colaborativa de 'guía', lo que les empujaría a disputar el turno para conseguirlo.

Si insertamos los datos de la presente investigación en el marco recién descrito, podemos sacar a la luz estrategias de *feedback* que parecen poder leerse desde esos mismos puntos de vista comunicativos. Recapitulemos las características de los diálogos desde esta óptica. Los diálogos españoles presentan:

- menor número de réplicas (936 en los diálogos españoles frente a 1.104 en los italianos);
- réplicas simples menos frecuentes (751) que en los textos italianos (917); en especial las réplicas con el operador cognitivo *hum* presentes únicamente en un 5,4% de los casos de réplica simple;
- réplicas simples más frecuentes que las réplicas compuestas (4/1);
- réplicas compuestas con un solo *feedback* doblemente abundantes en los textos españoles (185) respecto a los italianos (84); también son más frecuentes en los textos españoles las réplicas compuestas con más de un *feedback*;

²¹ Las interrupciones simples ocurren cuando el turno en marcha es interrumpido por el interlocutor provocando un corte del turno y la toma del turno por parte del hablante que interrumpe: las suportativas, cuando un hablante es interrumpido para demostrar que se está mostrando atención pero sin intención de tomar efectivamente el turno; las no conseguidas, cuando el hablante en marcha es interrumpido por otro hablante que no consigue tomar el turno; las colaborativas, cuando el hablante es interrumpido para añadir contenido o ayudar a completar el turno. Esta clasificación se ha tomado de Gallardo Paúls 1996.

- estrategias de *feedback* solo presentes en los textos españoles (el operador *sí* en modalidad interrogativa *-sí?* sin respuesta por parte del interlocutor).

Por su parte, los diálogos italianos manifiestan:

- mayor número de réplicas en general;
- réplicas simples más frecuentes (917) respecto a las de los españoles (751);
- réplicas simples más frecuentes que las compuestas (10/1);
- réplicas compuestas casi siempre con un solo *feedback*; escasísimos ejemplos de réplicas con más de un *feedback*;
- gran variedad de operadores en una misma réplica (ocurre en 150 turnos frente a 75 turnos españoles);
- respecto a los textos españoles en que aparece una dicotomía clara *sí/vale*, en los textos italianos es preponderante solo el operador *sì*;
- gran variedad de operadores que añaden actitudes evaluativas por parte del enunciador frente a la información o al intercambio: *va bene, vabbè, va benissimo, esatto, esattamente, perfetto, giusto, giustissimo*, o particulares focalizaciones de la información del interlocutor como *infatti*;
- además de expresiones como *anche a me* y *pure io*, equivalentes pragmáticamente en estos textos a los operadores de afirmación y también presentes en los textos españoles, aparece otro tipo de valoraciones como las que expresan las expresiones *bravo/a, ecco brava, è vero* y *è ottimo*.

El hecho de que se den menos réplicas afirmativas en los textos españoles puede caracterizar un estilo menos competitivo por parte del hablante: una vez que toma el turno el hablante español no lo pierde tan fácilmente como en el caso de los hablantes italianos, que tienden a interrumpirse para conquistarse el turno; en los textos españoles se dan intervenciones más largas y por ello son necesarios menos *feedback*.

Por lo que respecta la mayor frecuencia de uso del operador cognitivo *uhm* en los textos italianos, su explicación podría residir en el hecho de que el papel de 'guía' se alterna cada vez con el cambio de enunciador. De esta forma, el enunciador italiano que no lo posee, asume la colaboración con quien lo desempeña y tiende a manifestar que lo está siguiendo.

Así mismo, la riqueza de operadores que manifiestan evaluación, como *va bene, va benissimo, perfetto, giusto, esatto, ottimo, bravo*,²² podría derivarse de la inclinación del enunciador italiano a animar a su interlocutor, que en ese momento posee el turno y cuya función de

22 Sobre estos operadores véase Andorno 2016.

conductor es más arriesgada; de ahí que necesite mayor confirmación de que la está cumpliendo con éxito. Esto también podría explicar la variación y redundancia de operadores en una réplica, pues la comprensión recíproca es fundamental para el éxito de la interacción y en los textos italianos se tiende a subrayar de forma redundante. Señalar el acuerdo forma parte integrante de una cooperación conseguida.

En español, en cambio, las réplicas presentan mayor preferencia por el empleo de *feedback* tanto simple como compuesto respecto a las de los hablantes italianos. Se podría dar una interpretación de estas preferencias por la tendencia a una mayor autonomía por parte de cada uno de los hablantes. Al no haber una 'guía' fuerte, ambos interlocutores necesitan manifestar autónomamente que están aceptando una información. Ambos necesitan marcar el cierre del tópico.

En esta necesidad de confirmación por parte de ambos interlocutores también se podría ver la cara negativa de la falta de una gestión 'fuerte'. Es esto lo que provocaría una fase de comprobación de la información más problemática por parte de los dos interlocutores, que intentarían manifestar autónomamente el cierre de un tópico o subtópico. De ahí el alto uso de *vale* en cierre y también el frecuente uso del *feedback* ¿sí? en modalidad interrogativa.

Complementariamente, el bajo uso de *okay* en los textos italianos podría estar justificado por la menor necesidad de indicar *feedback* de cierre por parte de los dos hablantes, puesto que en los textos italianos la elicitación de la información se hace preferentemente por medio de preguntas para pedir confirmación de hipótesis propias del enunciador.

5 Conclusiones

Las semejanzas que hemos podido apreciar en el empleo de las réplicas afirmativas nos permite demostrar en líneas generales la hipótesis inicial, según la cual entre dos lenguas tipológicamente semejantes ha de percibirse una semejanza cultural que debería aflorar en la interacción verbal y en las dinámicas comunicativas.

Ahora bien, nuestro método de análisis nos ha permitido sacar a la luz además algunas divergencias estratégicas, confirmando la existencia de diferentes 'estilos' comunicativos ya señaladas por la bibliografía al respecto.

Del examen de las réplicas afirmativas salen a la luz dos estrategias comunicativas en cierto sentido contrapuestas, que se pueden describir con los mismos términos empleados por los estudiosos de esta tipología dialógica en contraste: los hablantes italianos tienden a «llevar de la mano» a su interlocutor, mientras que los españoles tienden a «colaborar entre ellos en términos de igualdad» (cf. Solís García, Savy 2012, 16).

En los diálogos *task-oriented* italianos las estrategias predominantes inducen a pensar en un esfuerzo gestionado por un solo hablante que ‘conduce’ el juego llevando de la mano a su interlocutor, identificándose con el interlocutor para guiarlo más fácilmente en la realización de la tarea.

En los diálogos españoles las ‘jugadas’ cooperativas como las réplicas con *feedback*, son más frecuentes, pues primaría la colaboración paritaria, con una propensión a respetar la autonomía del interlocutor, a no imponerse sobre él. Ahora bien, este estilo podría proporcionar un relativo perjuicio en el cumplimiento del objetivo del juego, ya que, como observan Solís García y Savy (2012, 16): «dos voluntades autónomas tendrán mayor dificultad en alcanzar la meta respecto a dos voluntades que se guían una a otra».

Si consideramos posible formular este tipo de hipótesis que remiten a aspectos estratégicos de la interacción verbal, con la prudencia debida a la exigüidad del corpus, a la distinta procedencia de los hablantes y a las variaciones determinadas a nivel individual, podemos suponer que el método esbozado puede abrir el camino a una comparación detallada, tanto interlingüística como intralingüística, de los estilos comunicativos desde un punto de vista pragmático.

Bibliografía

- Adamczewski, Henri; Gabilan, Jean-Pierre (1992). *Les clés de la grammaire anglaise*. Paris: Armand Colin.
- Alfano, Iolanda (2012). «Las peticiones en lengua española: un análisis en diálogos pragmáticamente orientados». *Actas del Congreso AISPI* (Nápoles 2009). Roma: Istituto Cervantes, s.p.
- Alfano, Iolanda (2015). *La interfaz entre pragmática y prosodia en español e italiano: las peticiones en habla dialógica en contextos pragmáticamente orientados* [Tesis doctoral no publicada]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Alfano, Iolanda; Savy, Renata (2010). «Le richieste di informazione nel parlato dialogico: un’analisi prosodica in contesti pragmatici orientati in lingua italiana e spagnola». Cutugno, Franco; Maturi, Pietro; Savy, Renata, Abete (a cura di), *Parlare con le persone, parlare alle macchine: la dimensione interazionale della comunicazione verbale*. Torriana (RN): EDK Editore, 31-52.
- Anderson, Anne H. et al. (eds.) (1991). «The HCRC Map Task Corpus». *Language and Speech*, 34(4), 351-66.
- Andorno, Cecilia Maria (2016). «Quando affermare non è confermare. Per uno studio di sì a confronto con *esatto, infatti, già* (e *okay*)» [online]. *Testi e linguaggi*, 10, 89-118. URL https://iris.unito.it/retrieve/handle/2318/1633900/320648/Andorno2016_T%26L.pdf (2017-10-26).

- Arroyo Hernández, Ignacio; León Gómez, Magdalena (2016). «La estrategia de afirmación del italiano *appunto*». *Testi e linguaggi*, 10, 68-88.
- Beach, Wayne A.; Lindstrom, Anna K. (1992). «Conversational Universals and Comparative Theory: Turning to Swedish and American Acknowledgement Tokens-in-interaction». *Communication Theory*, 2, 24-49.
- Cestero Mancera, Ana María (2000). *Los turnos de apoyo conversacionales*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- Cutugno, Francesco (2006). «Criteri per la definizione delle mappe, esempi di mappe e di vignette per il gioco delle differenze» [online]. URL http://www.clips.unina.it/it/documenti/3_definizione_mappe_e_vignette.pdf (2016-06-03).
- De Leo, Simona; Savy, Renata (a cura di) (2007). «Specifiche per l'etichettatura pragmatica dei testi in Pra.Ti.D» [online]. *Parlaritaliano.it*. URL http://www.parlaritaliano.it/attachments/article/668/PraTiD_Normario_per_annotazione_pragmatica.pdf (2016-05-20).
- Gagliardelli, Stefano (1996). *Una grammatica enunciativa della lingua inglese*. Bologna: CLUEB.
- Gallardo Paúls, Beatriz (1996). *Análisis conversacional y pragmática del receptor*. Valencia: Episteme.
- Gallo, Marika (2016). *Análisis de la conversación y observación de las interrupciones en la interacción dialógica. Una comparación entre español e italiano* [tesi di Laurea Triennale non pubblicata]. Salerno: Università di Salerno.
- Heinz, Bettina (2003). «Backchannel Responses as Strategic Responses in Bilingual Speakers' Conversations». *Journal of Pragmatics*, 35(7), 1113-42.
- Laforest, Marty (1993). «L'influence de la loquacité de l'informateur sur la production de signaux backchannel par l'interviewuer en situation d'entrevue sociolinguistique». *Language, Variation and Change*, 4, 163-77.
- Matte Bon, Francisco (2011). «La descripción comunicativa de la lengua en el aula de E/LE» [online]. *Centro Virtual Cervantes*. URL <https://goo.gl/VPXuan> (2016-06-25).
- Maschler, Yael; Schiffrin, Deborah (2015). «Discourse Markers Language, Meaning, and Context». Tannen, Deborah; Hamilton, Heidi E.; Schiffrin, Deborah (eds.), *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishing, 189-221.
- Maynard, Senko K. (1986). «On Back-Channel Behavior in Japanese and English Casual Conversations». *Linguistics*, 24, 1079-108.
- Mizuno, Yoshimichi (1988). «Chuugokugo no aizuchi (Chinese Back-Channelling)». *Nihongo-gaku* (Japanese Language Studies), 7(13), 18-23.
- Pean, Vincent; Williams, Sheila M.; Eskenazy, Maxine (1993). «The Design and Recording of ICY, a Corpus for the Study of Intraspeaker Variability and the Characterisation of Speaking Styles» [online]. *Proceedings of Eurospeech '93* (Berlin, September 19-23, 1993), ISCA Archive,

- 627-30. URL http://www.isca-speech.org/archive/archive_papers/eurospeech_1993/e93_0627.pdf (2017-10-26).
- Savy, Renata (2010). «Pr.A.T.I.D: A Coding Scheme for Pragmatic Annotation of Dialogues». *Proceedings of LREC 2010* (Malta, 19-21 May). European Language Resources Association, 2141-8.
- Savy, Renata; Castagneto, Marina (2009). «Funzioni comunicative e categorie d'analisi pragmatica: dal testo dialogico allo schema xml e viceversa». Ferrari, Giacomo; Benatti, Ruben; Mosca, Monica (a cura di), *Linguistica e modelli tecnologici di ricerca = Atti del XL Congresso della Società di Linguistica Italiana* (21-3 settembre 2006). Roma: Bulzoni, 559-79.
- Savy, Renata; Cutugno, Franco (2010). «CLIPS: Design, Collection and Coding of a Corpus of Spoken Italian Varieties» [online]. Mahlberg, Michaela; González-Díaz, Victorina; Smith Catherine (eds.) *Proceedings of the Fifth Corpus Linguistics Conference* (Liverpool, 20-3 July 2009). URL <http://ucrel.lancs.ac.uk/publications/cl2009/> (2017-10-26).
- Savy, Renata; Solís García, Inmaculada (2008). «Strategie pragmatiche in italiano e spagnolo a confronto: una prima analisi su corpus» [online]. *Lingua e testi: verso una grammatica comune*. Vol. 2 di *Testi e linguaggi*. Roma: Carocci, 214-42. URL <https://goo.gl/i637zF> (2017-10-26).
- Solís García, Inmaculada (2012). *Por supuesto et alii, tomas de posición en la afirmación*. Nápoles: Pisanti.
- Solís García, Inmaculada; León Gómez, Magdalena (2016a). «Uso contrastivo de operadores de afirmación en español argentino y peninsular» [online]. Arroyo Hernández, Ignacio et al. (eds.), *Geométrica explosión, estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 237-50. DOI 10.14277/6969-068-6/RiB-1-15.
- Solís García, Inmaculada; León Gómez, Magdalena (2016b). «La adquisición de las respuestas afirmativas en ele por parte de aprendices italianos» [online]. *marcoELE*, 24, 243-67. URL http://marcoele.com/descargas/24/15.sistema-codificacion-interpretacion-solis_leon.pdf (2017-10-26).
- Solís García, Inmaculada; Savy, Renata (2012). «Diferentes estrategias comunicativas en diálogos *Task-oriented* españoles e italianos» [online]. *Actas del Congreso AISPI* (Nápoles, 2009). Roma: Istituto Cervantes, s.p. URL <https://goo.gl/3RuZEW> (2017-10-26).
- Voto, Daniela (2015). *Estrategias de 'respuesta': un análisis pragmático de diálogos en lengua española* [tesi di Laurea Magistrale non pubblicata]. Salerno: Università di Salerno.
- Yngve, Viktor H. (1970). «On Getting a Word in Edgewise». *Papers from the Sixth Regional Meeting, Chicago Linguistic Society* (Chicago, 16-18 April). Chicago: Chicago Linguistic Society, 567-78.
- Zorzi, Daniela (1999). «La dimensione contrastive nell'analisi della conversazione». Galatolo, Renata; Pallotti, Gabriele (a cura di), *La conversazione. Un'introduzione allo studio dell'interazione verbale*. Milano: Raffaello Cortina, 143-65.

Otras reflexiones sobre *otro*

Laura Brugè
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In modern Spanish *otro* shows complex properties. In some cases it behaves like a quantifier, in other cases like an adjective, and in others like an indefinite determiner. Studying the interpretive and syntactic behaviour of this element, this article shows that *otro* is a determiner-like adjective that contributes to define the referential index of the noun phrase. I show that this was the case in Old Spanish and that it is the case in modern Italian. For this reason, I propose that in indefinite contexts an unpronounced determiner UN enters syntax in the head of the DP and *otro* must move to the Spec.DP position. Furthermore, I argue that the two readings of *otro*, i.e. “a further token(s) of x” and “a further type(s)/kind(s) of x”, are associated with two different positions inside the extended projections of the NP.

Sumario 1 Introducción. – 2 Propiedades generales de *otro*. – 3 Propuestas precedentes sobre el estatuto categorial de *otro*. – 3.1 La hipótesis de Leonetti. – 3.2 La hipótesis de Eguren y Sánchez. – 4 Hacia un análisis alternativo. – 4 Conclusiones.


Keywords Spanish. Italian. Extended projection of the noun phrase. Determiner-like adjective. Silent head.

1 Introducción

Las investigaciones de los últimos veinte años sobre las propiedades de las expresiones nominales (cf. Cinque 1994, 2010; Giusti 2002, 2015; Scott 2002, entre otros) han llegado a la conclusión de que el constituyente nominal posee una estructura interna muy compleja, que presenta, además del núcleo Nombre y de sus complementos (ambos en dominio del Sintagma Nominal (SN)), una serie de rasgos funcionales que se van ensamblando según un orden rígido de carácter universal, los cuales proyectan sus correspondientes sintagmas. Estos rasgos funcionales están relacionados con las propiedades semánticas del núcleo Nombre y con las propiedades referenciales de la expresión nominal misma. En esta estructura compleja, los adjetivos se ensamblan en la posición de especificador de estas diferentes proyecciones funcionales según la clase a la que pertenezcan. Siguiendo esta línea de investigación y adoptando el enfoque cartográfico (Cinque 1999; Cinque, Rizzi 2008), en este trabajo se estudian las propiedades interpretativas y la sintaxis de la forma *otro*

DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-2

Submitted: 2017-02-21 | Accepted: 2017-06-05

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

en español.¹ En el segundo apartado se comentan algunas propiedades generales de *otro* comparándolas con las de *altro* en italiano. Partiendo de estas propiedades, en el tercer apartado se presentan las propuestas de Leonetti (2007) y de Eguren y Sánchez (2003, 2004) sobre el estatuto categorial de *otro* y se demuestra que esta forma no puede considerarse ni como un cuantificador cuando aparece en contextos indefinidos, que es lo que sugiere Leonetti, ni tampoco como un determinante y predicado indefinido, que es lo que defienden Eguren y Sánchez.

En el cuarto apartado se argumenta que *otro* debe considerarse como un adjetivo con propiedades funcionales que proyecta su correspondiente sintagma. Además, se propone que *otro*, a diferencia del italiano *altro*, sube en la sintaxis a la posición de especificador del Sintagma Determinante (SD) cuando este estaría proyectado por el artículo indefinido UN no pronunciado, lo que justificaría tanto el contraste entre *(*un) otro libro* y **(un) altro libro* como la posibilidad para el constituyente [*otro*...[_{SN} N ...]] de aparecer en la posición argumental de sujeto preverbal. Finalmente, se presentan pruebas empíricas independientes para extender a *otro* la hipótesis de Cinque (2015) sobre *altro* en italiano y 'other' en otros idiomas, es decir, que en la estructura extendida del nombre existen dos posiciones estructurales distintas en las que *otro* puede ensamblarse según el sentido de adición o de alteridad que expresa. El trabajo se cierra con las conclusiones y la mención de las referencias bibliográficas consultadas.

2 Propiedades generales de *otro*

Otro, así como sus equivalentes en las demás lenguas románicas, procede de la forma latina *alter/altèra*² y en el español contemporáneo aparece siempre en posición prenominal:

- (1) a. (los) otros libros
b. *(los) libros otros

Dentro de la estructura interna de la expresión nominal, *otro* ocupa una posición alta, que precede a todas las clases de los adjetivos intensionales, (2),³ y también a la clase de los adjetivos ordinales y cardinales, (3):

1 Agradezco los comentarios de Guglielmo Cinque, Giuliana Giusti, Marie-Christine Jamet, René Lenarduzzi y Avelina Suñer sobre distintos aspectos de este trabajo o sobre los datos. Evidentemente, los errores que subsistan solo deben imputarse a la autora.

2 En rumano evolucionó como *alt*, en italiano como *altro*, en francés como *autre*, en catalán como *altre* y en portugués como *outro*.

3 Sobre las diferentes clases de adjetivos y sus propiedades, véase Cinque 1994, 2010; Demonte 1999, 2008, para el español, y Scott 2002, entre otros.

- (2) a. (los) otros probables ataques terroristas
 b. *(los) probables otros ataques terroristas
 c. (sus/esos) otros verdaderos amigos
 d. *(sus/esos) verdaderos otros amigos
- (3) a. los otros primeros dos clasificados para el título
 b. *los primeros (otros) dos (otros) clasificados para el título

Esta posición alta se debe al hecho de que *otro* no expresa una propiedad del nombre que modifica, sino que contribuye a detectar el referente de la expresión nominal misma. En efecto, para interpretar una expresión nominal modificada por *otro*, el contexto comunicativo (previo) es imprescindible. En una oración como la siguiente:

- (4) En este departamento se necesita otro profesor de español.

el SD *otro profesor* puede interpretarse solo si remite a una o más entidades introducidas en el discurso precedente, de las que se diferencia. Esta propiedad 'referencial', que, en formas diferentes, es compartida también por otros elementos como *cierto*, *dicho*, *diferente*, *demás*, *mero*, *mismo*, *tal*, etc., permite sugerir que *otro* expresa propiedades funcionales que afectan al poder de referir de la expresión nominal que modifica (cf. Kayne 2005, 13; Cinque 2015, 22 nota 1, entre otros). Las propiedades y los comportamientos sintácticos que acabamos de observar los comparte también *altro* en el italiano contemporáneo:

- (5) a. (gli) altri libri vs. *(i) libri altri
 b. (gli) altri probabili attacchi terroristici vs. *(i) probabili altri attacchi terroristici
 c. (quegli) altri veri amici vs. *(quei) veri altri amici
 d. gli altri primi due classificati vs. *i primi due altri classificati
 e. In questo dipartimento si ha bisogno di un altro professore di spagnolo.
 (mismas interpretaciones que (4))

Las recientes hipótesis sobre la estructura interna de las expresiones nominales (cf. Dixon 1982; Cinque 1994, 2010; Giusti 2002, 2015; Scott 2002, entre otros) reconocen que esta estructura, además de construirse mediante el ensamble de rasgos funcionales abstractos que forman parte de las propiedades semánticas del Nombre y de las propiedades referenciales de la construcción nominal misma, está formada por capas diferentes. Los rasgos funcionales abstractos entrarían en la sintaxis según un orden relativo interno rígido. La posición de Especificador de cada uno de estos rasgos es el lugar en el que se ensamblarían las diferentes clases de adjetivos - modificadores del nombre -, de acuerdo con las propiedades de

Como muestra la estructura en (6), propongo que, tanto en español como en italiano, *otro/altro* entra en la sintaxis en una posición de especificador que pertenece a la capa referencial de la estructura interna de la expresión nominal. Esta posición estaría justificada por el orden que se ha ilustrado en (2)-(5) y, como se mostrará en este apartado y en los siguientes, por otras posibles combinatorias que *otro/altro* admite con las demás palabras que se realizan en esta misma capa; además, se adapta a la clasificación categorial sugerida por la gramática tradicional, según la cual *otro* pertenece a la clase de los adjetivos ‘determinativos’.⁸

Además, *otro/altro*, puede tener dos interpretaciones distintas: la interpretación de *alteridad* y la interpretación *aditiva* (cf. Eguren, Sánchez 2003, 2004; RAE, ASALE 2009, 968; Gutiérrez Rodríguez 2011; Cinque 2015). La falta de un contexto explícito permite que estas dos interpretaciones coexistan en una misma oración, como se puede observar en el ejemplo siguiente:

- (7) a. Otros dos presuntos terroristas fueron detenidos por la policía italiana.
b. Altri due presunti terroristi furono arrestati dalla polizia italiana.

En (7), en efecto, la expresión nominal *otros dos presuntos terroristas/altri due presunti terroristi* puede interpretarse o como «dos terroristas distintos de los antes mencionados» – que se corresponde con el valor de alteridad – o como «dos terroristas más respecto a los que se han mencionado antes» – que equivale a la interpretación aditiva. Las implicaciones sintácticas de estas dos interpretaciones se desarrollarán en el apartado 4 del presente trabajo.

Una expresión nominal modificada por *otro* puede estar introducida por un determinante definido, o referencial. Cuando esto ocurre, *otro* debe obligatoriamente seguir a todas las formas de determinante:

- (8) a. el/este/su otro estudiante obtuvo la beca.
b. *otro el/este/su estudiante obtuvo la beca.

Los contrastes de (8) nos sugieren que *otro* no puede considerarse como un cuantificador universal, (8b), ni tampoco, en estos contextos, como un determinante, (8a).

⁸ Como se ha afirmado en el texto, la estructura de (6) debe considerarse como una estructura simplificada. En efecto, no aparece la capa relacional-funcional del SD, superior a la capa referencial y en la que se ensamblaría el Caso (cf. Brugè 2000, Giusti 2002), y, dentro de la capa referencial, no aparecen las posiciones ocupadas por otros adjetivos determinativos, como *mismo*, *cierto*, etc. Además, como justificaré en el apartado 4, hay razones empíricas para sostener que existen dos posiciones diferentes para *otro*.

Sin embargo, cuando la expresión nominal recibe una interpretación indefinida, o existencial, la presencia de *otro* no admite la realización del determinante indefinido (*un/unos*) en español contemporáneo estándar, (9a-b). Esta propiedad constituye la diferencia más relevante entre la sintaxis de *otro* y la de su equivalente italiano *altro*, dado que *altro* requiere la presencia del artículo *un* cuando el nombre está en singular y la expresión nominal recibe interpretación existencial, (9c-d):⁹

- (9) a. (*Un) otro estudiante obtuvo la beca.
 b. (*Unos) otros estudiantes obtuvieron la beca.
 c. *(Un) altro studente ottenne la borsa di studio.
 c. Altri studenti ottennero la borsa di studio.

La combinatoria <artículo indefinido *otro(s)*> era, en cambio, posible en español medieval y clásico, (10a-d). Además, en castellano medieval se documentan casos en los que *otro* aparece en posición posnominal, (10e):¹⁰

- (10) a. De un otro miraclo vos querría contar que fizo la Gloriosa, estrella de la mar;...
 [CORDE: Berceo, Gonzalo de, 1246-1252, *Los Milagros de Nuestra Señora*]
 b. Et uenida la muller, fizo un otro fillo, el qual se clamo Guillem, et naçio en el castiello de Calamata.
 [CORDE: Fernández de Heredia, Juan, 1377-1393, *Crónica de Morea*]
 c. Aquesto mismo que ahora aquí vemos en esta agua, que parece como un otro cielo estrellado, en parte nos sirve de ejemplo para conocer la condición de la gracia;...
 [CORDE: León, Fray Luis de, 1583, *De los nombres de Cristo*, libros I-III]

9 También en otras lenguas románicas ‘otro’, cuando está en singular, debe estar precedido por el artículo indefinido. Esto ocurre de modo sistemático en francés (*un autre*) y en catalán (*un altre*), mientras que en portugués y en rumano el artículo indefinido puede preceder a ‘otro’: (*um outro* y (*un alt*, respectivamente. En francés también la forma en plural debe estar precedida obligatoriamente por el artículo indefinido (*d’autres*), mientras que en portugués puede estarlo (*uns outros*). En este trabajo no estudiaré la sintaxis de ‘otro’ en las demás lenguas románicas, ya que este aspecto excede de los objetivos que me he propuesto. Para un análisis comparativo entre *otro* y las formas correspondientes en otras lenguas románicas, en particular *autre* del francés, véase Eguren, Sánchez 2004. En los apartados 3.2 y 4 se comentarán algunos aspectos de este análisis. Véase también Cinque (2015), cuya propuesta comentaremos en el apartado 4.

10 La combinación de *otro* con el determinante indefinido se documenta en español medieval desde la segunda mitad del siglo XIII. En el CORDE antes de esta fecha aparece la sola forma *otro* en contextos indefinidos. La construcción *un otro* coexiste con *otro* indefinido durante seis siglos. Sin embargo, en el CORDE se puede observar que, a lo largo de estos siglos, *un otro* aparece con mucha menos frecuencia que *otro* indefinido – se encuentran alrededor de 560 ejemplos en total – y, después del siglo XVIII, su uso se hace más esporádico en el español peninsular. El siglo XVI es el siglo en el que se documentan más casos de *un otro*.

- d. ...y se le pone unos maderos hincados de punta dentro de los dos que están dentro del agua, y encima se le ponen tablas a concierto,... Y después pónese unos otros maderos de largo, y encima se le ponen tablas a concierto,...
- [CORDE: Anónimo, a1605, *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano*]
- e. & touieron por bien los mayores & los qui eran por mas sesudos entrellos de callar fasta que lo prouassen mas algunos dias otros.
- [CORDE: Alfonso X, c1280, *General Estoria*]

En español contemporáneo, la imposibilidad de realizar *otro* en posición posnominal se puede justificar recurriendo a un proceso de gramaticalización (cf. Roberts, Roussou 2003) que tuvo lugar en un estadio antiguo del idioma. Este proceso estaría motivado por la pérdida de algunas propiedades léxicas (*semantic bleaching*) y por el consecuente reforzamiento de sus propiedades funcionales que, como se ha comentado antes, caracterizan actualmente este elemento. El resultado de este proceso de gramaticalización es que *otro* se ha convertido, en el español contemporáneo estándar, en un adjetivo con propiedades funcionales que, como tal, solo puede ensamblarse en la capa referencial de la estructura interna de la expresión nominal (cf. (6)).

3 Propuestas precedentes sobre el estatuto categorial de *otro*

Como la RAE y la ASALE (2009, 960-72) hacen notar, resulta bastante difícil adscribir *otro* a una categoría gramatical precisa, dado que este elemento presenta una combinatoria muy compleja. Antes de motivar mi hipótesis, en los dos subapartados siguientes comentaré dos análisis sobre el estatuto categorial de *otro* que se han propuesto en los últimos años y que considero relevantes.¹¹

1.1 La hipótesis de Leonetti

Leonetti (2007, 47-9) propone que en español contemporáneo estándar *otro* se comporta como un adjetivo en contextos definidos (*el/este/su otro libro*) y como un cuantificador existencial en contextos indefinidos (*otro*

¹¹ Otra hipótesis para describir la sintaxis de *otro* fue sugerida por Lorenzo González (1995). Este autor, para justificar la combinatoria compleja de esta forma, propone que *otro* entra en la sintaxis bien en la posición de especificador del Sintagma Número bien en la posición de especificador del Sintagma Género. En su análisis adopta la propuesta de Picallo (1991) sobre la estructura interna de las expresiones nominales. En el presente trabajo no comentaré la propuesta de Lorenzo González.

libro), aunque, como sostiene el mismo autor, la hipótesis de *otro* como cuantificador existencial no está exenta de problemas.¹² Las pruebas que aduce para sostener que *otro* es un cuantificador existencial en contextos indefinidos son:

A. *otro*, como los demás cuantificadores existenciales, puede legitimar sujetos preverbiales, como muestran los contrastes siguientes:

- (11) a. Otro ministro renunció a su cargo./Otros ministros renunciaron a sus cargos.
 b. *Ministro renunció a su cargo./*Ministros renunciaron a sus cargos.

B. *otro* puede aparecer como argumento del verbo existencial *haber*:¹³

- (12) (No) había otro camino accesible para subir a la montaña.

C. *otro* admite construcciones partitivas cuando aparece en singular:

- (13) Otro de los candidatos se mostró preocupado por el bajo porcentaje de votantes.

D. *otro* puede aparecer como argumento sin la realización de la expresión nominal que modifica:

- (14) No me gusta leer esta novela, prefiero leer otra.

Además, según Leonetti, *otro* indefinido no puede considerarse como un adjetivo porque, a diferencia de los adjetivos, 1) no fuerza la aparición de las formas plenas *alguno* y *ninguno* cuando se combina con estos cuantificadores (*algún otro/ningún otro* vs. *alguno/ninguno fácil*); 2) no acepta el sufijo derivativo *-ísimo*; 3) no legitima complementos; 4) en las construcciones copulativas no funciona como atributo; y 5) no puede coordinarse con adjetivos.

Sin embargo, todas estas propiedades podrían justificarse a partir de la semántica y de la sintaxis de la forma adjetival *otro*. Si, como se ha ilustrado en (6), este elemento entra en la sintaxis en una posición estructural alta dentro de la proyección extendida del nombre, la gramaticalidad de las construcciones *algún otro/ningún otro* se debe al hecho de que entre el

12 Leonetti, en su trabajo, no comenta el análisis previo de Eguren, Sánchez (2003, 2004).

13 En italiano, un SD con *altro* en singular puede aparecer en construcciones existenciales y también como argumento interno sin la presencia del artículo indefinido:

- (i) a. Non c'era altra strada accessibile per salire alla vetta. (cf. (12))
 b. Non vedo altra soluzione.

Ejemplos de este tipo son bastante productivos, pero el SD debe aparecer en el dominio de una negación (**C'era altra strada accessibile per salire alla montagna*/**Vedo altra soluzione*).

cuantificador y *otro* no se interpone el nombre no pronunciado. En el caso de *alguno/ninguno fácil*, en cambio, la forma plena del cuantificador depende del hecho de que entre este y el adjetivo calificativo *fácil* se interpone el nombre no pronunciado, dado que *fácil* ocuparía, en construcciones con elipsis nominal, una posición posnominal, que, como ya se ha ilustrado, *otro* no podría ocupar (cf. (1)).¹⁴

Además, la posición que *otro* ocupa en (6) dentro de la capa referencial puede justificar tanto el hecho de que *otro* no pueda legitimar complementos – en español y en italiano los adjetivos que legitiman complementos aparecen en posición posnominal cuando estos se realizan – como el que no acepte el sufijo *-ísimo*; en efecto, casi todos los adjetivos que entran en la sintaxis en la capa referencial no admiten este sufijo de grado, a excepción de algunos adjetivos ordinales y de los cuantitativos (*los primerísimos síntomas, los muchísimos malos momentos* vs. **los proximísimos encuentros, *los demasísimos libros, *una certísima cantidad de agua, *el presuntísimo terrorista, *un verdaderísimo amigo*, etc.). El hecho de que *otro* no pueda considerarse como un verdadero atributo en las construcciones copulativas no parece una prueba determinante para sostener que este elemento no es un adjetivo. En efecto, si en una oración copulativa como la de (15a) *cuál(es)* es el solo pronombre interrogativo compatible con *otro(s)*, (15b), lo que esta propiedad demuestra es que (15a) se corresponde con una copulativa identificativa, como el mismo autor sugiere, pero no que *otro(s)* sea un cuantificador, de lo contrario, nos esperaríamos la compatibilidad con *cuántos*. La interpretación de (15a) como una copulativa identificativa, por tanto, nos sugiere que, en estos casos, *otro(s)* realiza una porción de la proyección SD, la cual no se corresponde con el núcleo D (cf. (6)), que es la hipótesis que quiero defender en este trabajo.¹⁵

- (15) a. Su problema es otro./Sus problemas son otros.
 b. – ¿Cuál(es)/*Cuántos/*Cómo es/son su(s) problema(s)? – *Otro/Otros

Finalmente, en cuanto a la imposibilidad de coordinarse con otros adjetivos, que es la última prueba que Leonetti presenta para sostener que *otro*

14 El mismo fenómeno lo podemos observar en italiano. Los cuantificadores *qualcuno* e *nessuno* requieren la elisión de la vocal final cuando se combinan con *altro* (*qualcun/nessun altro* (*giudizio*); *qualcun/nessun'altra* (*ipotesi*)). Sin embargo, la elisión no puede efectuarse cuando estos cuantificadores están seguidos por adjetivos calificativos en contextos de elipsis nominal (*nessuno/qualcuno intelligente; nessuna/qualcuna allegra*), ya que en estos contextos los adjetivos calificativos ocupan una posición posnominal, debido al movimiento obligatorio del nombre a posiciones superiores dentro de la estructura extendida de la expresión nominal.

15 En italiano, la oración copulativa *Il suo problema è un altro*, donde *altro* aparece precedido por el artículo indefinido *un*, también se interpreta como identificativa.

no es un adjetivo, se puede observar que en algunos casos este elemento admite la coordinación, como muestran los ejemplos siguientes:¹⁶

- (16) a. No te quejes, por favor. Yo tengo otros y apremiantes/mucho más urgentes problemas y los tuyos pueden esperar.
 b. ...encumbrado como está en la torre de marfil de ser autoridad discutida allí donde el catalán cuenta con otros y poderosos valedores,...
- [CREA: «La anécdota y el reto», *La Vanguardia*, 25 de enero de 1994]

Los casos de (11) y (12) podrían también justificarse si se adopta la hipótesis de que *otro(s)* no es un cuantificador existencial, como mostraremos en el apartado 4.

En los casos de (13) y (14), en cambio, *otro* parece tener valor cuantificacional. Si embargo, estas construcciones son posibles también en italiano, donde, como ya se ha mostrado, *altro* debe estar precedido por una forma de determinante (definido o indefinido) cuando aparece en singular:

- (17) Un altro dei manifestanti è stato fermato ieri pomeriggio.
 'Otro de los manifestantes fue detenido ayer por la tarde'

Si en casos como los de (17) el complemento partitivo no se realiza, el clítico *ne* es obligatorio:

- (18) Riguardo ai manifestanti che hanno distrutto il monumento, oggi *(ne) è stato fermato un altro.
 Lit.: En cuanto a los manifestantes que destruyeron el monumento, hoy *ne_{clit}* ha sido detenido otro

El clítico *ne* aparece obligatoriamente también en construcciones como las de (19):

- (19) Non mi piace leggere questo romanzo, preferisco legger*(ne) un altro. (cf. (14))

16 Un revisor anónimo comenta que estos casos no demuestran que *otro* sea un adjetivo, porque se puede también coordinar sintagmas que no son categorialmente idénticos. Sé que cierto tipo de coordinación puede afectar a elementos pertenecientes a categorías o subclases categoriales diferentes, pero lo que (16) demuestra es que *otro* no podría ocupar una posición nuclear dentro de la proyección extendida del nombre si puede coordinarse con adjetivos, que son proyecciones máximas que ocupan posiciones de especificador (cf. (6)). Además, en los casos de (16) la interpretación nos sugiere que *otros* y *apremiantes/mucho más urgentes/poderosos* modifican el mismo conjunto de entidades (*problemas/veladores*), lo que excluiría la coordinación de dos SD en la que el primero tendría un núcleo N no expreso. Nótese, además que también Eguren, Sánchez (2004, 163 nota 8) recurren a la coordinación con adjetivos para demostrar que la forma *muchos*, además de cuantificador existencial, es también adjetivo.

Si se adopta la propuesta de Belletti, Rizzi (1981), según la cual en italiano el clítico *ne* solo puede ‘sustituir’ una expresión nominal introducida por un cuantificador existencial, *un*, que aparece en (17)-(19), debería analizarse como el cuantificador cardinal, y no como el artículo indefinido. En relación con los datos de (13) y (14), comparados con los del italiano, no tengo, de momento, ninguna propuesta convincente.¹⁷ Sin embargo, si se considera lo que se ha comentado en este subapartado y el hecho de que la propiedad principal de los cuantificadores es la de expresar una cantidad de objetos o individuos de un dominio dado, propongo que *otro* no puede considerarse como un cuantificador. *Otro*, en efecto, no expresa una cantidad – es decir, no posee un contenido de cardinalidad –, como muestra el ejemplo siguiente, en el que no se puede contestar con *otro(s)* a una pregunta introducida por el operador interrogativo *cuántos*:

- (20) A: ¿Cuántos estudiantes se han matriculado?
 B: Muchos/pocos/varios/bastantes/demasiados/uno/treinta/*otro(s)

1.2 La hipótesis de Eguren y Sánchez

Eguren y Sánchez (2003, 2004) en sus trabajos muy interesantes y detallados sobre la gramática de *otro* proponen que en el español contemporáneo estándar este elemento debe considerarse como un determinante indefinido y un ‘predicado de contraste’.

Prueba de su estatuto categorial de determinante indefinido es que, además de manifestar la propiedad de legitimar sujetos preverbiales, (11), y la de poder aparecer como complemento del verbo *haber* existencial, (12), *otro* carece de propiedades anafóricas, es decir que, al igual que el determinante indefinido *un*, introduce entidades nuevas en el discurso, como muestra el ejemplo siguiente:

- (21) Entró una chica_i en el bar. Otra chica_i pidió un café.

17 Dado que el clítico *ne* ‘sustituye’ la expresión nominal entera que aparece en el dominio de un cuantificador existencial, en el caso de (17)-(19) sería más adecuado sugerir que el cuantificador se corresponde con *un altro*, es decir, que *un altro* equivaldría a una forma de cuantificador complejo. Sin embargo, *ne* ‘sustituye’ también la expresión nominal cuando *altro* aparece en plural y está precedido por el artículo indefinido complejo *dei/degli*:

(i) Vorrei leggere degli altri libri. → (Ne) vorrei legger(ne) degli altri/ *Vorrei leggere degli altri.
 y *dei/degli* no puede considerarse como un cuantificador (cf. Cardinaletti, Giusti 2016). Dejaré este aspecto de la sintaxis para otro estudio.

Además, como otros elementos indefinidos, posee una referencia excluyente, ya que no admite cláusulas exceptivas, pero puede admitir cláusulas adversativas:

- (22) Otros estudiantes de la Facultad han hecho huelga contra la LOU, *excepto los de primero/pero no los de primero. (Eguren, Sánchez 2003, 72(4b))

Otras pruebas empíricas que estos autores aducen para demostrar que *otro* no es un adjetivo, sino un determinante, son:¹⁸

A. *otro* no admite la formación de adverbios en *-mente*:

- (23) *Lo quiero hacer otramente. (Eguren, Sánchez 2004, 161 (4a))

B. no admite una coda comparativa:

- (24) *María se ha comprado otro vestido que Rosa. (Eguren, Sánchez 2004, 161 (6a))

C. no puede funcionar como predicado en construcciones copulativas:

- (25) *Mi hermano es otro de lo que parece. (Eguren, Sánchez 2004, 161 (8a))

D. no puede aparecer en posición postnominal realizando un complemento:

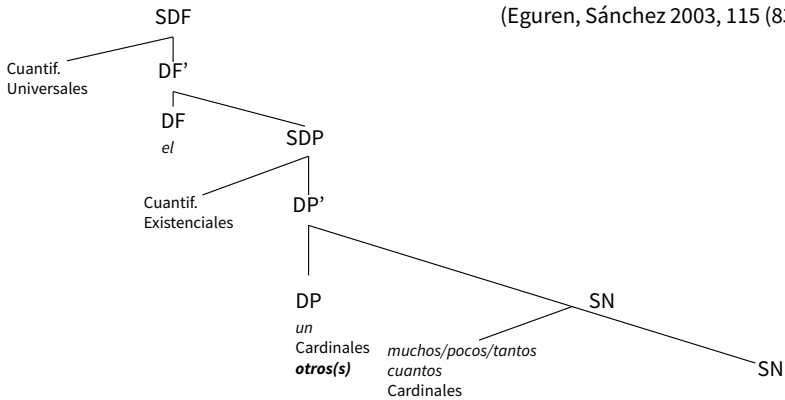
- (26) *Esa es una posición ideológica otra de la tuya. (Eguren, Sánchez 2004, 162 (10a))

Para describir formalmente todos los comportamientos de *otro* que se han presentado en este apartado y en los precedentes, Sánchez y Eguren (2003, 2004) adoptan la hipótesis de Zamparelli (2000), que propone para la proyección determinante una estructura interna compleja constituida por capas diferentes. La representación estructural sería, por tanto, la siguiente:

¹⁸ Eguren y Sánchez (2004) señalan que las propiedades de (23)-(26) las manifiestan el correspondiente *autre* en francés, que, como *altro* en singular, requiere la presencia de un artículo indefinido, *(un/d') *autre(s)*. Atribuyen, además, las diferencias sintácticas entre francés y español a un caso de micro-variación paramétrica: *autre*, a diferencia de *otro*, es un adjetivo y cuando expresa valor aditivo se corresponde con un operador de grado. Este análisis lo extienden a otras lenguas románicas contemporáneas, al castellano medieval y clásico y a las variedades del español de América, llegando a la conclusión de que todos ellos representarían sistemas mixtos.

(27)

(Eguren, Sánchez 2003, 115 (83))



Según Zamparelli (2000), dentro de la proyección Sintagma Determinante Fuerte (SDF) se realizarían todos aquellos elementos funcionales que permiten denotar individuos.¹⁹ En la capa más baja, representada por el Sintagma Determinante Predicativo (SDP), en cambio, entrarían en la sintaxis todos aquellos elementos funcionales que denotan propiedades que se predicán del núcleo del SDF. El autor propone, por tanto, que en la posición de núcleo de esta proyección se realizaría el artículo indefinido, ya que la construcción *un SN* puede funcionar como predicado en las oraciones copulativas (cf. *Mi hermano es un médico*). En la posición Espec.SDP, en cambio, se realizarían los cuantificadores existenciales, porque estos elementos, al tener una estructura interna compleja, no pueden considerarse como núcleos, sino como sintagmas.²⁰

Según muestra la estructura de (27), Sánchez y Eguren (2003, 2004) proponen que *otro*, en cuanto determinante y predicado de contraste, entraría en la sintaxis en la posición de núcleo del SDP, es decir, en la misma posición en la que entrarían en la sintaxis el artículo indefinido *un* y los numerales cardinales. Esta propuesta explicaría, según los dos autores, toda la combinatoria que *otro* manifiesta en relación con los demás elementos que, en la estructura de (6), se realizan dentro de la capa referencial de la expresión nominal, es decir, la imposibilidad para *otro* de coaparecer con el artículo indefinido, (9a-b), y de estar precedido

19 Zamparelli propone que la posición de núcleo del SDF estaría ocupada por elementos como el artículo definido. En la posición Espec.SDF, en cambio, se ensamblarían los cuantificadores universales, dado que estas formas proyectan su correspondiente sintagma.

20 Zamparelli propone que cuando *un SN* funciona como argumento, *un* sube a la posición de núcleo del SDF. Los cuantificadores existenciales también suben a la posición Espec.SDF cuando la expresión cuantificada que encabezan se corresponde con un argumento.

por los numerales cardinales, (28), dado que estas tres formas compiten por la misma posición: ²¹

- (28) a. Ha escrito otros dos libros.
 b. Ha leído los otros dos libros.
 c. *Ha escrito dos otros libros.
 d. *²Ha leído los dos otros libros.

Además, explicaría el hecho de que los cuantificadores existenciales preceden a *otro*, (29), mientras que *muchos* y *pocos*, en su valor de adjetivos de cantidad, pueden tanto precederlo como seguirlo, (30):²²

- (29) a. algún/ningún otro libro vs. *otro algún/ningún libro
 b. algunos/ningunos/muchos/pocos/
 bastantes/varios/²demasiados otros libros vs. *otros algunos/ningunos/
 bastantes/varios/²demasiados libros
- (30) a. Ha traído otros muchos/pocos artículos.
 b. Ha traído los muchos/pocos otros artículos.
 c. Ha traído los otros muchos/pocos artículos.

En relación con los datos en (29b) y (30), Eguren y Sánchez (2003, 97-9) proponen que *muchos* es claramente un cuantificador en el orden <*muchos otros*>, mientras que es adjetivo de cantidad en el orden <*otros muchos*>. ²³ Para demostrarlo, observan que, si la oración está introducida por una negación, el segmento *muchos otros* puede interpretarse fuera o dentro de la negación – que es el comportamiento que manifiestan los cuantificadores existenciales –, como muestran las paráfrasis en (31):

21 El orden <cardinal *otro*> se documenta en el español antiguo. La gramática RAE, ASALE (2009, 971) afirma que este orden se atestigua en el español actual «sobre todo cuando se elide el sustantivo», (i), y que es minoritario comparado al orden <*otro* cardinal>, que «se considera preferible»:

- (i) Mira ese puñal del centro con su punta dirigida hacia la derecha -al punto donde se dirige nuestra lectura-, al punto donde se separan esos dos otros con sus empuñaduras en oposición.
 [CREA: Benet Goitia, Juan, 1980, *Saúl ante Samuel*]

22 *Algún/algunos* y *ningún/ningunos* nunca pueden seguir a *otro* porque estas formas solo son cuantificadores y nunca adjetivos de cantidad. Por tanto, según el análisis que adopto, solo pueden entrar en la sintaxis en la posición Q del SQ, (6). Una propuesta de análisis sobre la imposibilidad del orden *<*otros bastantes/demasiados*> la sugieren Camus Bergareche, González Rodríguez (2011). En cambio, en relación con la combinatoria de *otro* con *cuantos* y *tantos*, que no se toma en consideración en este trabajo, se remite al lector a Eguren, Sánchez 2003, 2004.

23 Eguren y Sánchez (2003) demuestran que también *pocos*, *tantos* y *cuantos* son cuantificadores cuando preceden a *otros*, pero son adjetivos cuando lo siguen. Para la pruebas que aducen, se remite al lector a su trabajo.

- (31) No han leído muchos otros artículos de Chomsky.
 = Hay muchos otros artículos de Chomsky que no han leído (ámbito amplio)
 = No son muchos otros los artículos de Chomsky que han leído (ámbito estrecho)

Si la secuencia es *otros muchos*, en cambio, solo se admite la interpretación de ámbito amplio, tanto en contextos indefinidos como en contextos definidos:

- (32) a. No han leído otros muchos muchos artículos de Chomsky.
 = Hay otros muchos artículos de Chomsky que no han leído
 b. No han leído los (muchos) otros (muchos) artículos de Chomsky.
 = Los (muchos) otros (muchos) artículos de Chomsky son los que no han leído

En su análisis comparativo con otras lenguas románicas, Eguren y Sánchez (2004) proponen que en francés *autre(s)* es un adjetivo y, por tanto, entraría en la sintaxis en una posición de adjunto al SN. En italiano, catalán y portugués, las respectivas formas *altro/i*, *altre(s)* y *outro(s)*, que también son adjetivos, se ensamblarían en la misma posición en la que se ensambla *autre(s)*. Sin embargo, como estos idiomas representarían, según estos autores, sistemas mixtos en el ámbito de la variación micro-paramétrica, proponen que las formas en plural del italiano y del catalán (*altri* y *altres*) y la forma *outro(s)* del portugués se recategorizarían también como determinantes, y, por tanto, entrarían en la sintaxis en la misma posición que ocupa *otro* en (27).²⁴

A mi juicio, la hipótesis de Eguren y Sánchez plantea una serie de problemas teóricos y empíricos de difícil solución.

El primer problema teórico, comparado con la hipótesis de Zamparelli (2000) que los autores adoptan, está representado por la posición de adjunto al SN que Eguren y Sánchez sugieren para los adjetivos de cantidad y los numerales cardinales (cf. (27)). Esta propuesta les permite justificar los órdenes <(los) otros muchos/pocos> y <(los) otros cardinal>. Sin embargo, según Zamparelli, los determinantes, los cuantificadores universales, formas como *muchos*, *pocos*, etc. - en su valor de cuantificadores existenciales y de adjetivos de cantidad -, los numerales cardinales - también en su valor de cuantificadores y de adjetivos - y otros elementos entre los cuales *altro/i* entrarían todos en la sintaxis en posiciones diferentes dentro de la estructura compleja del SD y nunca en posiciones de adjunto al SN.²⁵

²⁴ La prueba más relevante que Eguren, Sánchez (2004) aducen para motivar la recategorización de *altri*, *altres* y *outro(s)* como determinantes es que todas estas formas introducen expresiones nominales argumentales sin la necesidad de la realización de un determinante indefinido.

²⁵ Zamparelli (2000, 258 y sig.) recurre también a la hipótesis del determinante complejo para justificar algunas combinaciones. En el caso, por ejemplo, de *gli altri tre* (los otros

Además, en la propuesta de Eguren y Sánchez no considero adecuado que *muchos* y *pocos* ocupen la misma posición estructural cuando son cuantificadores y cuando son adjetivos, como en el caso de *muchos/otros N* y *los muchos/otros N*. Sabemos, en efecto, que ambas construcciones presentan comportamientos sintácticos e interpretativos diferentes (cf., entre otras propiedades, los ejemplos de (31) y (32)), que, sin embargo, la estructura de (27) no consigue reflejar. Estos diferentes comportamientos pueden justificarse si se adopta una representación estructural como la de (6).

Otros problemas de naturaleza teórica y empírica están relacionados con la posición que *otro* ocupa en la estructura de (27). Sánchez y Eguren (2004, 172-4) sostienen que en español medieval y clásico esta forma se correspondía con un adjetivo y presentan una serie de propiedades para demostrarlo. Entre estas propiedades, además de admitir el artículo indefinido *un*, (10a-d), encontramos la posibilidad, para *otro*, de funcionar como atributo en las construcciones copulativas, la de aparecer en posición postnominal, (10e), y la posibilidad, en esta posición, de admitir una coda comparativa.²⁶ Desde una perspectiva diacrónica, por tanto, un proceso de gramaticalización estaría en la base de la recategorización de *otro* de adjetivo a determinante. Como he sugerido al final del apartado 2, estoy de acuerdo con la hipótesis de la intervención de un proceso de gramaticalización que afectó a *otro* y que justifica su imposibilidad, en el español actual, de aparecer en posición postnominal (cf. (10e)), de admitir una coda comparativa y de funcionar como atributo en las oraciones copulativas.

tres), *gli altri* se correspondería con un determinante complejo que ocuparía la posición Espec.SDF.

26 Un ejemplos que ilustra estas propiedades es el siguiente (citado por Eguren, Sánchez 2004, (57)):

- (i) ...y assi les quedo tal nombre, con la pronunciacion castellana que es otra que la italiana.
[CORDE: Castañega, Fray Martín de, 1529, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*
y de la posibilidad y remedio dellas]

Casos parecidos son bastante esporádicos en el CORDE y en muchos de estos casos la construcción con coda comparativa aparece en el dominio de una negación.

Otra prueba que Eguren y Sánchez presentan es que en el castellano medieval y clásico se documenta el adverbio en *-mente otramente*, formación que solo es posible si la base léxica es un adjetivo. Proponen, además, que el hecho de que este adverbio esté en desuso en el español contemporáneo estándar depende de la recategorización de *otro* como determinante. No concuerdo con este análisis, porque el significado de *otramente* puede recuperarse con facilidad. Muchos otros factores hubieran podido determinar su exclusión del léxico actual. Además, en cuanto a su correspondiente italiano, es decir, *altrimenti*, su uso en la actualidad es el de marcador discursivo, como en *Mangia la carne, altrimenti non ti darò il gelato* (Come la carne, si no, no te daré el helado). Construcciones como *Lo voglio fare altrimenti*, que Eguren y Sánchez (2004, (27a)) afirman que son productivas, pertenecen, en realidad, a un registro retórico y literario, diría casi antiguo. Finalmente, a diferencia de lo que afirman Eguren, Sánchez (2004, 173nota 17), la forma *altronde* en el italiano actual ya no se utiliza, solo sobrevive en la locución *d'altronde* (por otra parte).

Sin embargo, la intervención de este proceso hasta el punto de cambiar su categoría gramatical no lo considero adecuado. Si se compara el valor de *otro(s)* en el español contemporáneo estándar y el valor que la misma forma prenominal expresa en los ejemplos del CORDE cuando aparece precedida por el artículo indefinido *un/una/unos/unas* no se observa ningún empobrecimiento semántico. Además, parece que en castellano medieval y clásico un único autor podía utilizar *un otro* y *otro* en los mismos contextos como (mera) alternativa, es decir, sin ninguna implicación interpretativa diferente, como muestran los ejemplos siguientes:

- (33) a. ...e hedifico en la su heredit propria un otro monasterio en honor de Sancta Marja, e en honor de Sant Mjguel Archangel hedifico otro monasterio en la ual de Orna el nombre del qual es Destriana.
[CORDE: Anónimo, 1385-96, *Obra sacada de las crónicas de San Isidoro, de Don Lucas, Obispo de Tuy*]
- b. ...y relucían en ella como en espejo todas las estrellas y hermosura del cielo, y parecía como otro cielo sembrado de hermosos luceros; y alargando la mano hacia ella, y como mostrándola, dijo luego así:
– Aquesto mismo que ahora aquí vemos en esta agua, que parece como un otro cielo estrellado, en parte nos sirve de ejemplo para conocer la condición de la gracia;...
[CORDE: León, Fray Luis de, 1583, *De los nombres de Cristo*, libros I-III]

En el *otro* actual, además, no se observa ninguna reducción o cambio desde el punto de vista morfo-fonológico respecto al *otro* (prenominal) antiguo, que es otro criterio para establecer si a una forma se le ha aplicado o no un proceso de gramaticalización (cf. Roberts, Roussou 2003, entre otros). Como se ha visto hasta ahora, *otro* en el español contemporáneo estándar sigue siendo una forma tónica que manifiesta una morfología completa.²⁷

Finalmente, otro aspecto a mi parecer problemático es que si *otro*, como Eguren y Sánchez (2003) sostienen, ha incorporado los rasgos de indefinitud peculiares de *un*, convirtiéndose en un determinante indefinido, no se podría justificar por qué este mismo elemento puede aparecer también en contextos referenciales (presuposicionales), es decir, en el dominio del artículo definido, del demostrativo o del posesivo prenominal; construcciones como *el otro libro* o *su otro libro* deberían ser agramaticales por las mismas razones por las que lo son sintagmas como **el un libro* o **su un libro*. La misma agramaticalidad se debería registrar cuando *otro* aparece en el dominio de un cuantificador existencial, dado que estos elementos nunca admiten un determinante indefinido, como muestran los contrastes siguientes:

27 Pensemos en el caso del posesivo prenominal, que, en su proceso de recategorización como determinante, se concreta léxicamente mediante una forma prenominal abreviada, que pierde morfología explícita de género y que expresa propiedades clíticas (cf. Jiménez Juliá 2006).

- (34) a. algún/ningún otro libro vs. *algún/ningún un libro
 b. algunos/ningunos/muchos/pocos/bastantes/varios/^odemasiados otros libros
 vs. *algunos/ningunos/muchos/pocos/bastantes/varios/^odemasiados unos libros

Además, Eguren y Sánchez (2003, 2004) sugieren que la posición que ocupa *otro* es la misma que ocupan los numerales cardinales tanto en su valor de cuantificador (*dos libros*) como en su valor adjetival (*los/sus dos libros*) (cf. (27)) y extienden esta hipótesis estructural también a otros idiomas como el francés, donde, *autre* es adjetivo y siempre debe seguir a los numerales (*deux autres étudiants* vs. **d'autres deux étudiants*). En francés, sin embargo, el numeral puede aparecer modificado, como muestran los ejemplos siguientes:

- (35) a. Près de cinquante autres étudiants n'ont pas réussi leur examen.
 b. Ces quasi cinquante autres étudiants...
 Lit.: (Estos) casi cincuenta otros estudiantes no han aprobado el examen

Esto demostraría que el numeral no puede entrar en la sintaxis en la posición de núcleo del SDP, sino en una posición de especificador.

4 Hacia un análisis alternativo

Según se ha adelantado en los apartados precedentes, la propuesta que quiero defender en este trabajo es que *otro* es un elemento con propiedades funcionales que entra en la sintaxis en la posición de especificador dentro de la capa referencial de la proyección extendida del nombre (cf. (6)). Además de los problemas que conlleva la hipótesis de considerarlo como el núcleo del sintagma determinante y que se han ilustrado en el apartado 3.2, hay bastantes pruebas que permiten sostener su naturaleza sintagmática.

La primera prueba es que, como se ha comentado antes, *otro* es una forma tónica, ya que puede aparecer en la estructura sin que se realicen el nombre o bien otros modificadores o complementos de este:

- (36) a. No me gusta leer esta novela, prefiero leer otra. (cf. (14))
 b. Su problema es otro./Sus problemas son otros. (cf. (15a))

En cambio, los elementos que entran en la sintaxis en la posición nuclear del Sintagma Determinante (los artículos y los posesivos pronominales) son formas clíticas.²⁸

²⁸ En este trabajo adoptaremos el análisis según el cual el demostrativo ocupa la posición derivada de Espec.SD, mediante movimiento sintáctico. Véase Brugè 2000, 2002; Giusti 2002, entre otros.

La segunda prueba es que puede coordinarse con adjetivos, es decir, con elementos sintagmáticos, como se ha mostrado en (16) que repetimos a continuación en (37):

- (37) a. No te quejes, por favor. Yo tengo otros y apremiantes/mucho más urgentes problemas y los tuyos pueden esperar.
 b. ...encumbrado como está en la torre de marfil de ser autoridad discutida donde el catalán cuenta con otros y poderosos valedores,...
 [CREA: «La anécdota y el reto», *La Vanguardia*, 25 de enero de 1994]

Una tercera prueba es que puede aparecer en el dominio del *lo* con valor no enfático, el cual admite adjetivos además de otras construcciones sintagmáticas:

- (38) Lo otro es la vuelta al neoliberalismo.
 [Google: «Lo otro es la vuelta al neoliberalismo», *El País*, 29 de octubre de 2015]

Finalmente, *otro* puede estar a su vez modificado por el adverbio de grado *muy*, como muestran los ejemplos siguientes:²⁹

- (39) a. No soy yo quien debiera señalar problemas al PP, pues estoy en muy otro sesgo moral e ideológico.
 [CREA: De Villena, Luis Antonio, «El PP y los cuervos más torvos», *El Mundo*, 26 de enero de 1996]
 b. ...pero entonces nos hallaríamos ante un juego muy otro.
 [CREA: «Que bajo el eje del sol mediterráneo...», *El País*, 29 de septiembre de 1977]
 c. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio.
 [Google: Ynduráin, Domingo, «Los apócrifos de Antonio Machado (1902)-(1939)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com>]
 d. Mi propósito es muy otro que el de la clasificación y, desde luego, bastante más reducido,...
 [Google: Morales, José Ricardo, *Las artes de la vida. El drama y la arquitectura*. Revista *Anthropos*. Suplemento 35, 1992, 5]

La hipótesis de que *otro* es una forma que proyecta su propio sintagma y que este no se corresponde con el SD es compatible con los casos gramaticales de (34).

Como ya se ha repetido, *otro*, a diferencia del italiano *altro*, no admite la realización de un determinante indefinido. Propongo que este comportamiento sintáctico de *otro* depende del hecho de que sus propiedades

²⁹ Buscando en CREA y en Google, se puede observar que estas no son construcciones muy productivas, sin embargo afectan a todas las variedades del español actual. Eguren y Sánchez (2003) proponen que *muy otro* es una construcción lexicalizada. Si fuera así, sin embargo, no podría admitir una comparativa explícita, como muestran los casos de (39c-d).

funcionales permiten que el determinante indefinido no se pronuncie en el español contemporáneo estándar, aunque este elemento siga aportando su significado básico a la construcción nominal entera. Esto justificaría, además, el mismo valor semántico que *otro* expresa tanto en contextos definidos como en contextos indefinidos.

Adoptando la hipótesis cartográfica (Cinque 1999; Cinque, Rizzi 2008) para la jerarquía interna de la oración y de los sintagmas y la hipótesis de Kayne (2005), según la cual los núcleos funcionales quedan no pronunciados cuando la posición de especificador está ocupada por una expresión sintagmática, propongo el siguiente esquema de derivación para *otro* del español contemporáneo estándar:

$$(40) \quad [_{SD} [_{SAdj} \textit{otro}] [_{D'} [_{D} \textit{UN}] \dots [_{SAdj} \textit{otro}] \dots [_{SN}]]]$$

Según (40), *otro* se ensamblaría en su posición de especificador dentro de la capa referencial del SD. Cuando en la posición SD entra en la sintaxis el artículo indefinido, *otro* sube a la posición de Espec.SD en la que se materializa (*merge*).³⁰ La hipótesis del artículo no pronunciado UN en D está justificada por el hecho de que en el español contemporáneo estándar de algunas áreas lingüísticas, así como en el castellano medieval y clásico, coexisten tanto la forma *otro* indefinido como la combinatoria *un otro* y ambas expresan el mismo valor.³¹

Esta propuesta permite justificar todos los comportamientos de la expresión nominal introducida por *otro* en contextos indefinidos y que se han ilustrado en los apartados precedentes, es decir, la imposibilidad de tener propiedades anafóricas, (21), la propiedad de poseer referencia excluyente, (22), la posibilidad de aparecer en posición de sujeto preverbal, (11), la de aparecer como argumento del verbo existencial *haber*, (12), la de poder no realizar la expresión nominal que modifica, (14), y la de dar lugar a oraciones copulativas identificativas, (15a).

Por tanto, la variación micro-paramétrica que se observa entre el español contemporáneo estándar y el italiano consistiría en que en italiano *altro* nunca sube a la posición Espec.DP cuando el artículo indefinido entra en la sintaxis en D. De ahí la obligatoriedad de *un altro*.

30 Este tipo de movimiento sería parecido al que afecta, naturalmente por razones diferentes, al demostrativo, el cual entraría en la sintaxis en una posición SX dentro de la proyección extendida del nombre y subiría a la posición de Espec.DP (cf. Brugè 2000, 2002).

31 La gramática RAE, ASALE (2009, 970) sostiene que: «En el español contemporáneo estándar de la mayor parte de las áreas lingüísticas se registran ocasionalmente estas combinaciones en varios tipos de textos. Se ha observado que son algo más frecuentes en las áreas rioplatense y andina, pero se atestiguan también en otras». Eguren y Sánchez (2004) proponen que *otro* indefinido y *un otro* son casos de variación micro-paramétrica en el ámbito de las variedades del español y que, en aquellas variedades en las que se documenta *un otro*, *otro* es adjetivo.

En italiano, la forma en plural *altri*, parece comportarse como *otro(s)* del español, ya que no necesita la realización de un artículo indefinido, a diferencia, por ejemplo, de lo que ocurre en francés. Eguren y Sánchez (2004, 165-7), para justificar el hecho de que *altri* puede aparecer en la posición argumental de sujeto preverbal, proponen que esta forma en plural, además de ser adjetivo, es también determinante, y que por esta razón entraría en la sintaxis en la posición que ocuparía *otro(s)* en la estructura de (27). Considero esta propuesta inadecuada para el italiano, en primer lugar porque *altri* puede ser precedido por el artículo complejo indefinido *dei/delle*, (41), y, en segundo lugar, porque en italiano, así como en español, nombres en plural modificados pueden aparecer en posición de sujeto preverbal, (42):³²

- (41) Degli altri studenti hanno contattato il professore.
Lit: *Degli*_{art} otros estudiantes han contactado al profesor
- (42) a. Belle ragazze prendevano il sole.
Bonitas chicas tomaban el sol
b. Gravi problemi preoccupano sua sorella.
Graves problemas preocupan a su hermana

Los ejemplos de (42), además, sugieren que la forma en plural *otros* no necesariamente debe subir en la sintaxis a la posición Espec.SD.

En el apartado 2 se ha comentado que *otro* puede tener dos interpretaciones: la interpretación de *alteridad* y la interpretación *aditiva*. Estas dos interpretaciones las expresa también *altro/i* y 'otro' en muchos otros idiomas. En español, además, la interpretación aditiva puede ser reforzada mediante el cuantificador de grado *más*:

- (43) Leyó otro libro libro más de la misma colección.

Eguren y Sánchez (2003, 2004) afirman que la interpretación aditiva de *otro* se deriva de la interpretación de alteridad, que consideran como la propiedad semántica básica de este elemento. Proponen, por tanto, que: «con independencia de que tenga una lectura de contraste o una lectura (derivada) de adición, *otro(s)* proyecta siempre un sintagma del mismo tipo en nuestra lengua» (Eguren, Sánchez 2003, 76 nota 14).³³

³² En italiano, *degli altri studenti*, a diferencia de *altri studenti*, parece tener una interpretación específica.

³³ En su artículo de 2004, Eguren y Sánchez proponen que, a diferencia de *otro*, *autre* en francés es un operador de grado cuando expresa valor aditivo, porque admite construcciones comparativas con una base referencial:

(i) Je connais d'autres philosophes que Descartes. (Eguren, Sánchez 2004, 169 (36b))
Lit.: Conozco otros filósofos que Descartes

En relación con esta propiedad que caracteriza a *otro*, propongo, extendiendo al español la hipótesis de Cinque (2015), que *otro* entra en la sintaxis en dos posiciones de especificador diferentes dentro de la proyección extendida del nombre según las interpretaciones aditiva o de alteridad que exprese.³⁴

Cinque, al estudiar el comportamiento de ‘otro’ en italiano, inglés, francés y otros idiomas observa que, aunque esta forma puede realizarse en posiciones diferentes respecto a otros elementos que se ensamblan en la

Añaden que en construcciones como *quelche chose d'autre, quelcu'un d'autre, quoi d'autre, qui d'autre, rien d'autre y personne d'autre* las formas *quelche chose, quelcu'un, quoi, qui, rien y personne* representan el diferencial que se realiza a la izquierda del operador de grado. Además, extienden esta propuesta al italiano y sugieren que, en las construcciones *qualcos'altro, qualcun altro, cos'altro, chi altri, nient'altro e nessun altro, altro/i* es un operador de grado defectivo, porque solo admite la realización del diferencial de la construcción comparativa. No afrontaré este aspecto de la sintaxis de *altro/i* porque va más allá de los objetivos del presente trabajo. Obsérvese, sin embargo, que en italiano estas construcciones no necesariamente expresan interpretación aditiva:

- (ii) Non parlarmi di musei, cos'altro hai visto a Parigi? (= interpretación de alteridad)
Lit.: No me hables de museos; qué otro has visto en París?
- (iii) a. Questo lavoro non possiamo farlo io e te da soli. Chi altro potrebbe aiutarci?
(= interpretación aditiva)
Lit.: Este trabajo no podemos hacerlo tú y yo solos. ¿Quién otro podría ayudarnos?
- b. Non voglio che lo faccia Gianni. A chi altro potrei chiederlo? (= interpretación de alteridad)
Lit.: No quiero que lo haga Juan. ¿A quién otro podría pedírselo?

Además, la interpretación aditiva no es la sola que los segmentos *quelche chose d'autre, quelcu'un d'autre, quoi d'autre, qui d'autre, etc.* del francés pueden expresar cuando no se realiza el diferencial.

34 Eguren y Sánchez (2003, 76 nota 14) señalan que en español la interpretación aditiva de *otro* solo puede manifestarse cuando la expresión nominal entera recibe interpretación inespecífica. Camus Bergareche y González Rodríguez (2011) defienden esta propuesta y argumentan que, si en el ejemplo de (i.a) se pueden obtener las dos lecturas, en el ejemplo de (i.b) la sola lectura posible es la de alteridad:

- (i) a. Necesitamos otro becario que sepa francés.
(Camus Bergareche, González Rodríguez 2011, 74 (25))
- b. Hablé con otro especialista, que trabaja en una clínica privada.
(Camus Bergareche, González Rodríguez 2011, 74 (24))

en (i.a) el contexto intensional determinado por el verbo *necesitar* y la presencia de una oración de relativo en subjuntivo fuerza la lectura inespecífica de la expresión nominal *otro becario que sepa francés*, así que *otro becario* puede interpretarse como «un becario distinto» y también como «un becario más». En cambio, en (i.b), en que la oración de relativo con valor explicativo fuerza la interpretación específica de la expresión nominal, el sintagma *otro especialista* solo puede interpretarse, según los autores, como «un especialista distinto». Sin embargo, parece que la interpretación aditiva de *otro* no está limitada a los contextos indefinidos, sino que puede manifestarse en contextos definidos también, como muestra el ejemplo siguiente:

- (ii) No aparecen en la cuenta porque las otras cervezas más que tomamos me la cobraron aparte.

También *altro* puede expresar los dos tipos de interpretaciones tanto en contextos indefinidos como en contextos definidos.

capa referencial de la estructura interna de los nominales, estas posiciones coinciden, en realidad, con interpretaciones diferentes. El autor observa el caso en italiano de la combinación numeral cardinal y *altro* y argumenta que, si se fuerza cada una de las dos lecturas – la aditiva y la de alteridad –, un solo orden es posible, como muestran los ejemplos siguientes:³⁵

- (44) a. Dammi altri cinque minuti! (solo lectura aditiva)
 ¡Dame otros cinco minutos!
- b. *⁷Dammi cinque altri minuti! (Cinque 2015, 22 (3))
 Lit.: *¡Dame cinco otros minutos!
- (45) a. Se sopravviveranno, saranno due altri individui.³⁶ (solo lectura de alteridad)
 Lit.: Si sobreviven, serán dos otros individuos
- b. *Se sopravviveranno, saranno altri due individui. (Cinque 2015, 23 (5))

De acuerdo con estos comportamientos, Cinque propone que *altro/i* con valor de alteridad se ensamblaría en la capa referencial de la rama principal de la estructura interna del nominal. En cambio, *altro/i* con valor aditivo se ensamblaría en una posición de especificador interna al Sintagma Numeral (SNum), adoptando la hipótesis de Kayne (2005, 2016) sobre los núcleos funcionales no pronunciados.³⁷ El SNum se ensamblaría en una posición superior a la ocupada por *altro/i* con valor de alteridad y, dentro de este sintagma, *altro/i* con valor aditivo ocuparía una posición superior a la ocupada por los numerales cardinales. La hipótesis que Cinque propone se describe mediante la siguiente representación estructural:³⁸

35 A diferencia del español contemporáneo estándar, en italiano es posible tanto el orden <cardinal numeral *altri* N> como el orden <*altri* cardinal numeral N>.

36 De acuerdo con mis informantes, parece que la traducción al español de la oración de (45a), es decir, *Si sobreviven, serán otros dos individuos*, resulta extraña o marginal. Para expresar correctamente el sentido de (45a), el español prefiere utilizar los adjetivos *distintos/diferentes*: *Si sobreviven, serán dos individuos distintos/diferentes*.

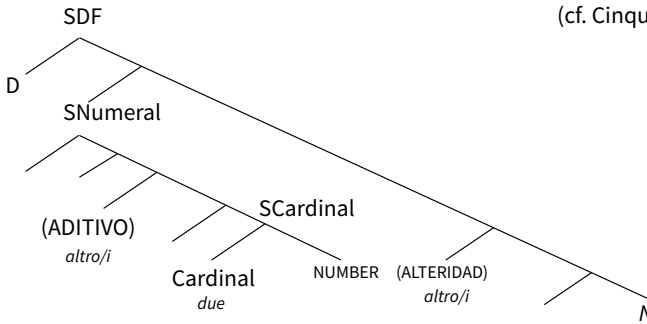
37 Kayne (2005, 2016) propone que los numerales cardinales son modificadores de un núcleo no pronunciado NUMBER que proyecta su sintagma, es decir, el Sintagma Numeral (SNum). Los numerales cardinales, por tanto, entrarían en la sintaxis en la posición de especificador de SNum.

38 Cinque propone dos posiciones diferentes para ‘otro’ también porque en algunos idiomas el valor aditivo y el valor de alteridad se expresan mediante palabras distintas que, naturalmente, ocupan posiciones diferentes. Un ejemplo está representado por el armenio moderno del este, que presenta la palabra *myus* (= *otro* con valor aditivo) y la palabra *ayl* (= *otro* con valor de alteridad):

- (i) a. im myus erek^c grk^cer-θ (= tres libros más) (Dum-Tragut 2002, 71 (116))
 mis otros tres libros-los
- b. im erek^c ayl grk^cer-θ (= tres libros diferentes) (Dum-Tragut 2002, 71 (117))
 mis tres otros libros-los

(46)

(cf. Cinque 2015, 25 (10))



Como en español contemporáneo estándar la combinatoria <otro cardinal> es la preferible (cf. el apartado 3.2 ej. (24)), no podemos aplicar el test propuesto por Cinque para extender la hipótesis de (46) a *otro*.³⁹

Sin embargo, hay pruebas independientes para motivar que también en español *otro* aditivo y *otro* de alteridad entran en la sintaxis en las posiciones de (46).

Si se toma en consideración el caso de la combinación de *otros* con *pocos*, sabemos que *pocos*, como cuantificador o adjetivo de cantidad, puede preceder o seguir a *otros*: *pocos otros artículos* y *otros pocos artículos* (cf. (29a) y (30a)). Sin embargo, si se fuerza la lectura aditiva, se puede observar que el único orden que se admite es el orden en el que *otros* precede a *pocos*, como muestran los ejemplos siguientes:⁴⁰

- (47) a. Espera otros pocos minutos y lávate la cara otra vez, pero con agua fría.
- b. *Espera pocos otros minutos y lávate la cara otra vez, pero con agua fría.

- (48) a. Me comeré otros pocos bombones más.
- b. *Me comeré pocos otros bombones más.

Además, dado que en francés el único orden posible es <cardinal *autres* N>, independientemente del valor que *autres* expresa, Cinque propone que en este idioma el Sintagma Cardinal se mueve, dentro de la proyección SNum, a una posición superior al sintagma proyectado por *autre* aditivo, dando, de este modo, el orden documentado (cf. Cinque 2015, 23 nota 4).

39 El orden <otro cardinal> del español se justificaría porque, como se ha propuesto antes, tanto *otro* con valor aditivo como *otro* con valor de alteridad suben en la sintaxis a la posición de Spec.DP.

40 En italiano se observa el mismo comportamiento:

- (i) a. Aspetta altri pochi minuti, poi lavati il viso un'altra volta, ma con acqua fredda.
- b. *Aspetta pochi altri minuti, poi lavati il viso un'altra volta, ma con acqua fredda.
- c. Sono senza fiato; lasciami riposare gli altri pochi secondi che mi restano.
- *?Sono senza fiato; lasciami riposare i pochi altri secondi che mi restano.

- (49) a. Estoy sin aliento, quisiera descansar los otros pocos segundos que me quedan.
 b. *?Estoy sin aliento, quisiera descansar los pocos otros segundos que me quedan.

Además, en Google son bastante frecuentes casos en los que hay reduplicación de *otro* cuando en la misma construcción aparecen o un adjetivo cardinal o un adjetivo de cantidad:⁴¹

- (50) a. Nisman presentó el 14 de enero de 2015 una denuncia contra la expresidenta, su ministro de Exteriores, Héctor Timerman, un diputado kirchnerista y otros dos otros dirigentes políticos sin cargo.
 [Google: «Cristina Kirchner, investigada por el presunto encubrimiento del atentado a la AMIA», *El País Internacional*, 29 de diciembre de 2016]
- b. El director general de Organizaciones Internacionales de Corea del Norte, encargado de lidiar con organismos como la ONU, culpó a EE.UU. de la actual etapa de tensión y reivindicó que, al igual que otros muchos otros países, su Gobierno tiene derecho a llevar a cabo lanzamientos de misiles...
 [Google: «Corea del Norte 'no se va a quedar quieta como Siria'», *El País*, 17 de abril de 2017, <http://www.elpais.com.co>]
- c. Sabemos que esto ha sido así en el caso de Vieques, y también lo es en los otros pocos otros consensos políticos alcanzados en la Isla.
 [Google: Torres-González, Roamé, *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*, Puerto Rico, La Editorial URP, 2002]

En todos estos ejemplos los hablantes otorgan al *otro* que aparece en la posición más externa el valor aditivo y al *otro* que sigue al adjetivo cardinal o al adjetivo de cantidad el valor de alteridad.

De acuerdo con los datos de (47)-(50), por tanto, propongo extender la hipótesis estructural de (46) también al español, es decir, que *otro* con valor de alteridad entra en la sintaxis en la posición de especificador de un núcleo funcional que pertenece a la capa referencial de la estructura interna de los nominales; en cambio, *otro* con valor aditivo entra en la sintaxis en la posición de especificador del SNum:

- (51) $[_{SQ} [_{SD} \dots [_{SNum} \dots [_{SAdj} \text{otro}_{\text{aditivo}}] [_{SAdjCardinal}] \dots [_{Num} \text{NUMBER}]] \dots [_{SAdj} \text{otro}_{\text{alteridad}}] \dots [_{SN}]]]$

41 Casos parecidos se documentan también en italiano:

- (i) a. Gli altri due altri asteroidi avvistati, SW24 2013 e 2013 UG1, hanno dimensioni di 250 e 125 metri rispettivamente. [Google: <http://www.centrometeoitaliano.it>, 30 ottobre 2014]
 Los otros dos otros asteroides que fueron divisados, SW24 2013 e 2013 UG1, tienen una dimensión de 250 y 125 metros respectivamente
- b. ...altri due altri individui sono stati segnalati all'Autorità amministrativa perché ritenuti acquirenti/assuntori di droghe. [Google: <http://www.lagazzettadelmezzogiorno.it>, 22 maggio 2017]
 ...otros dos otros individuos han sido denunciados a las Autoridades administrativas porque eran considerados compradores/asumidores de drogas.

Cuando el nombre de la expresión nominal presenta el rasgo singular y la construcción es indefinida, *otro*_{aditivo} u *otro*_{alteridad} deben subir obligatoriamente a la posición Espec.DP, en cuyo núcleo se ensambla el artículo indefinido no pronunciado UN.

5 Conclusiones

En este trabajo se han estudiado las propiedades sintácticas e interpretativas de *otro*. Se ha motivado, a diferencia de lo que propone Leonetti (2007), que esta forma no puede considerarse como un cuantificador en contextos como *Otro ministro renunció a su cargo/ Otros ministros renunciaron a sus cargos*. Además, se ha argumentado que tampoco puede analizarse como un determinante indefinido, que es lo que sugieren Eguren y Sánchez (2003, 2004). Se ha propuesto, en cambio, aportando pruebas empíricas y teóricas, que *otro* es un adjetivo con propiedades funcionales que entra en la sintaxis en una posición de especificador dentro de la capa referencial de la estructura interna de la expresión nominal. La imposibilidad, en español contemporáneo estándar, de construcciones como **un otro libro* se debe al hecho de que el artículo indefinido UN queda no pronunciado (UN) y por tanto *otro* debe subir a la posición de especificador del SD para que la expresión nominal entera pueda funcionar como argumento. Finalmente se ha demostrado, mediante pruebas empíricas independientes, que la hipótesis propuesta por Cinque (2015) para el italiano y otros idiomas puede extenderse también a *otro*. En la capa referencial de la estructura interna de la expresión nominal existen dos posiciones diferentes en las que *otro* puede ensamblarse, una posición más baja en la que se ensamblaría *otro* con valor de alteridad y una posición más alta, interna al Sintagma Numeral, en la que se ensamblaría *otro* con valor aditivo.

Bibliografía

- Belletti, Adriana; Rizzi, Luigi (1981). «The Syntax of *ne*: Some Theoretical Implications». *The Linguistic Review*, 1, 117-54.
- Bosque, Ignacio; Moreno, Juan Carlos (1989). «Las construcciones con *lo* y la denotación del neutro». *Lingüística*, 2, 5-50.
- Brugè, Laura (2000). *Categorie funzionali del nome nelle lingue romanze*. Milano: Cisalpino.
- Brugè, Laura (2002). «The Positions of Demonstratives in the Extended Nominal Projection». Cinque, Guglielmo (ed.), *Functional Structure in DP and IP*. Vol. 1 of *The Cartography of Syntactic Structures*. New York: Oxford University Press, 15-53.

- Camus Bergareche, Bruno; González Rodríguez, Raquel (2011). «¿Por qué otros {muchos/pocos} sí y otros {bastantes/demasiados} no?». Escandell, M. Victoria; Leonetti, Manuel; Sánchez López, Cristina (eds.), *60 problemas de gramática. Dedicados a Ignacio Bosque*. Madrid: Akal, 69-76.
- Cardinaletti, Anna; Giusti, Giuliana (2005). «The Syntax of Quantified Phrases and Quantitative Clitics». Everaert, Martin; Van Riemsdijk, Henk (eds.), *The Blackwell Companion to Syntax*, vol. 5. Oxford: Blackwell, 23-93.
- Cardinaletti, Anna; Giusti, Giuliana (2016). «The Syntax of Italian Indefinite *dei*». *Lingua*, 181, 58-80.
- Cinque, Guglielmo (1994). «On the Evidence for Partial N-movement in the Romance DP». Cinque, Guglielmo et al. (eds.), *Paths Towards Universal Grammar: Studies in Honor of Richard S. Kayne*. Washington: Georgetown University Press, 85-110.
- Cinque, Guglielmo (1999). *Adverbs and Functional Heads: a Cross-Linguistic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Cinque, Guglielmo (2005). «Deriving Greenberg's Universal 20 and its Exceptions». *Linguistic Inquiry*, 36, 3, 315-32.
- Cinque, Guglielmo (2010). *The Syntax of Adjectives: a Comparative Study*. Cambridge: The MIT Press.
- Cinque, Guglielmo (2015). «A Note on 'other'». Cinque, Guglielmo (ed.), *Charting the Landscape of Linguistics. Webschrift for Josef Bayer*. Konstanz: Universität Konstanz, 22-7.
- Cinque, Guglielmo; Rizzi, Luigi (2008). «The Cartography of Syntactic Structures». *CISCL Working Papers on Language and Cognition*, 2, 42-59.
- Demonte, Violeta (1999). «El adjetivo: Clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal». Bosque, Ignacio; Demonte, Violeta (coords.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa, 129-215.
- Demonte, Violeta (2008). «Meaning-Form Correlations and Adjective Position in Spanish». McNally, Louise; Kennedy, Chris (eds.), *Adjectives and Adverbs: Syntax, Semantics, and Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 71-100.
- Dixon, Robert, M.W. (1982). *Where have all the adjectives gone?* Berlin: Walter de Gruyter.
- Dum-Tragut, Jasmine (2002). *Word Order Correlations and Word Order Change: an 'Applied-Typological' Study on Literary Armenians Varieties*. München: Lincom Europa.
- Eguren, Luis; Sánchez, Cristina (2003). «La gramática de otro». *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 33(1), 69-123.
- Eguren, Luis; Sánchez, Cristina (2004). «Contrast and Addition in Romance: A Case Study in Microvariation». Auger, Julie; Clements, Clancy J.; Vance, Barbara (eds.), *Contemporary Approaches to Romance Linguistics*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 159-176.

- Fleck, David William (2003). *A Grammar of Matses* [online] [PhD Dissertation]. Houston (TX): Rice University. URL <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/18526> (2017-02-15).
- Giusti, Giuliana (2002). «The Functional Structure of Noun Phrases: a Bare Phrase Structure Approach». Cinque, Guglielmo (ed.), *Functional Structure in DP and IP*. Vol. 1 of *The Cartography of Syntactic Structures*. New York: Oxford University Press, 54-90.
- Giusti, Giuliana (2015). *Nominal Syntax at the Interfaces. a Comparative Study of Languages with Articles*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gutiérrez Rodríguez, Edita (2011). «Adjetivos y determinantes: otro y demás». Escandell, M. Victoria; Leonetti, Manuel; Sánchez López, Cristina (eds.), *60 problemas de gramática. Dedicados a Ignacio Bosque*. Akal: Madrid, 62-68.
- Jiménez Juliá, Tomás (2006). «El paradigma determinante en español. Origen nominativo, formación y características». Anexo 56 de *Verba*.
- Kayne, Richard S. (2005). *Movement and Silence*. New York: Oxford University Press.
- Kayne, Richard S. (2016). «Some Thoughts on One and Two and Other Numerals» [online]. Manuscript. New York: New York University. URL <http://ling.auf.net/lingbuzz/002991> (2017-11-10).
- Leonetti, Manuel (2007). *Los cuantificadores*. Madrid: Arco/Libros.
- Lorenzo González, Guillermo (1995). *Geometría de las estructuras nominales. Sintaxis y semántica del SDet*. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- Picallo, Carme (1991). «Nominals and Nominalizations in Catalan». *Probus*, 3, 279-316.
- RAE, Real Academia Española; ASALE, Asociación de Academias de la Lengua Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Roberts, Ian; Roussou, Anna (2003). *Syntactic Change: a Minimalist Approach to Grammaticalization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scott, Gary-John (2002). «Stacked Adjectival Modification and the Structure of the Nominal Phrases». Cinque, Guglielmo (ed.), *Functional Structure in DP and IP*. Vol. 1 of *The Cartography of Syntactic Structures*. New York: Oxford University Press, 91-120.
- Zamparelli, Roberto (2000). *Layers in the Determiner Phrase*. New York: Garland.

La representación discursiva del Movimiento 5 Estrellas en la prensa española

Francesca De Cesare
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Abstract This article investigates the discursive construction of Italy's Eurosceptic Five Star Movement. The headlines of online news reports have been selected from two major Spanish newspapers (*El País* and *ABC*) in the period between January 1st, 2009 and December 31st, 2016. The theoretical and methodological framework is based on critical discourse analysis. An investigation of linguistic resources and discursive strategies was brought about to reveal relationships between discursive options and ideological positions. The objective is to describe, interpret and explain grammatical, discursive and social aspects as an evidence of the power that the media exercise in discourse.

Sumario 1 Introducción y objetivos. – 2 La mediatización de la política. – 3 Descripción del corpus y metodología adoptada. – 4 Análisis. Entre mediatización y retórica. – 5 Conclusiones.


Keywords Five Star Movement. Italy. Critical discourse analysis. Headlines of online press. Mediatization.

1 Introducción y objetivos

En la actualidad Europa está experimentando un cambio en la configuración histórica de su escenario político. Nuevos discursos (nacionalistas, xenófobos, populistas) aparecen como reacción y como propuestas para transformar la lógica imperante (discursos democráticos, multiculturales, de renovación de la izquierda). Los periódicos en papel, o en ediciones digitales, son espacios metafóricos en los que se va construyendo un imaginario ideológico acerca de lo que 'es' o 'debería ser' la realidad. No consideramos las representaciones ideológicas exclusivamente como productos de dominación y de desigualdad social (van Dijk 1997), sino que las configuramos en la vida cotidiana como una relación entre acciones y opiniones compartidas en las prácticas sociales. Es decir, que la mayor parte de nuestras creencias sobre el mundo provienen de las informaciones que escuchamos. Con estas mismas representaciones, los discursos del poder (entendidos en su sentido más amplio del término, es decir, como aquellos realizados por cualquier sujeto que tiene acceso a la comunicación política y periodística) contribuyen a crear el espacio público y, más o menos explícitamente, transmiten tendencias ideológicas.

DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-3

Submitted: 2017-01-26 | Accepted: 2017-04-03

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

253

Las ideologías se manifiestan a través de temas sobre los que se exige una toma de posición, a través de medios que propician la polémica, así como a través de los individuos legitimados para tomar la palabra y opinar. ¿Quién puede acceder al uso de las estructuras discursivas y quién dispone de los medios de control del discurso público? ¿De qué se habla? ¿De qué se puede hablar y quién pone los límites?

En este artículo pretendemos estudiar la representación de algunos líderes de la política italiana en los titulares de dos de los periódicos españoles actuales con más lectores e ideologías dispares. A través del análisis de las estrategias argumentativas y persuasivas, se quiere hacer patente cómo estas se estructuran para revelar las intenciones que subyacen. La capacidad discursiva está ligada a la acción, que tiene efectos múltiples: ideológicos unos, interpersonales otros, o ambos a la vez. Estudiar la relación que existe entre el uso de la lengua y la ideología, en el contexto histórico político de la Europa contemporánea, es útil para aportar datos que contribuyan a delinear las responsabilidades que los periódicos tienen en la institucionalización de los usos del discurso y su negociación con el poder. Esta cuestión se incluye en una evolución mucho más amplia y global que se refiere a la transformación sociopolítica que los medios están viviendo en Occidente.

2 La mediatización de la política

Castells ha afirmado que, en nuestro contexto histórico, «La política mediática es la forma de hacer política en y a través de los medios de comunicación» (2009, 261), con esta idea ha recogido unas opiniones ampliamente compartidas por la comunidad científica internacional y recogidas en la expresión «mediatización de la política» (Mazzoleni 2012, 51-68). Según esta definición, la comunicación política es el producto del intercambio que se realiza entre el sistema político, el sistema de los medios y la ciudadanía. Ello conlleva que en las sociedades contemporáneas, caracterizadas por una intensa comunicación mediática, los medios tengan un papel central en el escenario político. No representan un simple intermediador, sino que transforman los mensajes políticos para someterlos a sus propias lógicas productivas. Según Altheide y Snow (1979), cada medio de comunicación tiene una lógica propia en su actividad de construcción de la realidad, y es esta lógica la que influye en las instituciones políticas, cuando entra en contacto con ellas (Altheide 2004). De acuerdo con la última interpretación, los medios de comunicación afectarían a los políticos en su modalidad de expresarse y en los contenidos presentados. Los límites entre estos dos mundos se habrían hecho permeables, produciendo una dinámica entre dos lógicas, la mediática, por un lado, y la política, por otro, que se enfrentarían para la consecución de sus propios objetivos (Strömbäck

2008). De hecho, las perspectivas contemporáneas de la mediatización de la política revelan que resulta difícil, para los políticos, eludir los reflectores de los medios de comunicación en cuyo espacio metafórico, ya sean los contenidos, ya sean los personajes mismos, encuentran el escenario ideal para relacionarse con los ciudadanos espectadores (Goffman 1969, Wodak 2011). La política, que en su historia siempre ha gozado de una dimensión dramática y espectacular, se ha vuelto objeto de atención por parte de los medios (especialmente de la televisión), ha perdido su sacralidad y ha tenido que ajustar sus pautas tradicionales a los nuevos cánones. Nimmo y Combs (1990), en su estudio de la evolución en cuestión, hablan de espectáculo de la política y subrayan que los medios se aprovechan de la afición del público a creer en lo que parece y no en lo que es. Como consecuencia de este creciente fenómeno se instaura un círculo vicioso: los medios destacan los aspectos más comerciales y los actores políticos emplean estrategias de comunicación que llaman la atención de los medios. Los límites entre estos dos mundos se reducen aún más y se traspasan aquellos que separaban el entretenimiento de la información, lo público de lo privado o los personajes políticos de las celebridades (Higgins 2008). La difusión de la televisión ha favorecido el nacimiento de una cultura popular de masas, cuya sintaxis parece conspirar contra la retórica afectada y contra el originario y ya obsoleto alejamiento elitista del líder político.

La consecuencia más clamorosa de este proceso es lo que Wodak (2011, 157) llama ficcionalización de la política y que se corresponde con el desdibujamiento de los límites entre lo real e irreal, ficción, información y entretenimiento. Las lógicas mediáticas necesitan, cada vez más, estrategias narrativas para que sus noticias sean más asequibles y apetecibles. Con estas premisas, según Blumler y Kavanagh (1999), el *infotainment* (o entretenimiento informativo) es muy provechoso también en el campo político, ya que, simultáneamente, satisface la necesidad de visibilidad de sus protagonistas.

3 Descripción del corpus y metodología adoptada

El análisis realizado en este trabajo se basa en la representación de los actores sociales y sigue el inventario sociosemántico de van Leeuwen (2008), que establece la relevancia sociológica y crítica de las categorías. Con el término 'categorización' se define el modo en que una comunidad lingüística clasifica el mundo, es decir, conceptualiza identidades, estereotipos y tipos de relaciones entre los actores sociales (van Leeuwen 2008, 145-8). Las categorías fundamentales con las que el estudioso propone representar a los actores sociales son: la exclusión y la inclusión (a varios niveles); el rol activo o pasivo, que se puede formalizar con el papel de participante (*Participation*) o con complementos introducidos por preposiciones (*Circumstantialization*) o con posesivos (*Possessiva-*

tion); la personalización y la impersonalización con sus subcategorías correspondientes.¹

En el caso del presente estudio nos centramos en el discurso que la prensa española vehicula en torno a la realidad política italiana actual en relación con sus actores sociales: el Movimiento 5 Estrellas (M5E) y su líder, Beppe Grillo. En el contexto europeo, Italia tiene un papel importante, en especial, en el espacio de los países del sur, sometidos a las turbulencias de los mercados para financiar la deuda pública. Dentro de una Europa en continua evolución, el Movimiento 5 Estrellas se presenta como uno de los partidos más novedosos por muchas razones. Su líder habla en las plazas públicas a sus seguidores, pero, también, dirige el Movimiento 5 Estrellas desde su blog. Es allí donde se publican sus propuestas e ideas (desde la salida del euro hasta su acusación de deshonestidad intelectual a los grandes medios de comunicación). Para desvelar qué percepción de este fenómeno se presenta a los lectores españoles, y partiendo de la premisa de que el perfil ideológico de los dos periódicos influye en su práctica informativa, planteamos nuestras interrogantes en los siguientes términos: ¿Qué tipo de información se proporciona y se resalta? ¿Qué estrategias discursivas despliegan los dos periódicos en la configuración de estas imágenes? ¿Los dos periódicos presentan unas perspectivas distintas? A partir de estas preguntas, se realiza un análisis lingüístico centrado en las estructuras sintácticas de los titulares para hacer patente la estructura socio-cognitiva que subyace en la producción de los mensajes. A tal fin, se hace referencia al «cuadrado ideológico» de van Dijk (1996, 21).² La investigación se basa asimismo en la modalidad (Bartley, Hidalgo-Tenorio 2016) y la valoración (Martin, White 2005; Bednarek, Caple 2012; Benítez-Castro, Hidalgo-Tenorio en prensa), ya que los compromisos que un actor social contrae forman parte de su identidad (Fairclough 2003, 164), puesto que genera una determinada representación social de su capacidad de acción.

1 Para la impersonalización: abstracción y objetivación. Para la personalización: la nominación (con varias gradaciones) y la categorización (por funciones, identificación y valoración); la sobredeterminación; la asociación y disociación. Para la personalización y la impersonalización: la generalización y la especificación. Véase el esquema completo en van Leeuwen 2008, 52.

2 «Por razones contextuales obvias, no todo lo que sabemos sobre un acontecimiento necesita ser incluido en el significado de un discurso, de tal modo que los hablantes/escritores hacen una selección, y es esa selección la que es susceptible de múltiples formas de control ideológico. La restricción general es la relevancia contextual: se expresan aquellas proposiciones que el hablante/escritor piensa que el receptor debiera saber. Es obvio que esas decisiones sobre relevancia pueden ser en beneficio del hablante/escritor [...] Este último principio es parte de una estrategia global de la comunicación ideológica que consta de los siguientes movimientos: 1. Expresar/enfatizar información positiva sobre Nosotros. 2. Expresar/enfatizar información negativa sobre Ellos. 3. Suprimir/des-enfatizar información positiva sobre Ellos. 4. Suprimir/des-enfatizar información negativa sobre Nosotros» (van Dijk 1999, 333).

El estudio se realiza a través del análisis de dos periódicos de los más leídos en España en su edición digital.³ Me refiero a *El País* y el *ABC*. Se han tenido en consideración todos los titulares, entendiendo como tales también los subtítulos de aquellos artículos (noticias u opinión) que remiten, de forma explícita o implícita, al Movimiento 5 Estrellas y a Beppe Grillo en el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2009 (año de fundación del Movimiento) y el 31 de diciembre de 2016. En total, los titulares analizados son 128 (72 de *ABC* y 56 de *El País*). Hay que señalar que los primeros titulares que aparecen son del año 2012, año en que en las elecciones municipales de mayo el Movimiento obtuvo buenos resultados, quedando en segundo y tercer lugar en muchas ciudades. Para que el corpus sea fiable, se han excluido los titulares de aquellos artículos que el buscador del periódico digital sugiere porque las palabras clave tecleadas, «Movimiento 5 Estrellas» y «Grillo», están presentes en el cuerpo del artículo por otras razones y no porque se representan su figura o sus acciones.

Tabla 1. Corpus

Periódico	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016
<i>ABC</i>		1		4	26	11	5	25
<i>El País</i>				4	31	6	3	12

Se circunscribe el estudio a los titulares ya que los mismos representan un aspecto significativo para los diarios. En primer lugar, porque la primera maniobra manipuladora del periodismo es inducir al lector a leer un determinado texto en vez de otro y a hacerlo de una determinada manera. Además de informar, los titulares, de hecho, cumplen la función de persuadir al lector, no sólo para que finalmente compre el periódico, sino también para que se estimule una determinada lectura del artículo. En el *Libro de estilo de El País* se plantea una diferenciación entre edición impresa y edición digital. Visto que el lector de la prensa digital no conoce la contextualización de la noticia, ni tampoco la jerarquía de la información que se deduce por una edición impresa, «los titulares en la Red deben ser lo suficientemente ricos como para que el lector deduzca el contexto en el que se inscriben» precisando que «el titular de una información no debe ser enigmático» (El País 2014, § 5.45). Con respecto a esto, van Dijk (1992, 293) proporciona más reflexiones. El estudioso holandés considera que, además de la función de anticipar, sintetizando, la información que presentan, los titulares contribuyen a crear el marco semántico con el

3 Sobre la base de datos facilitados por la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC).

que interpretar los titulares mismos. Se trataría de una «superestructura textual» que sugeriría el modo de descifrar las noticias. Ya que el titular condensa el sentido del contenido posterior, no necesariamente su texto, el titular reinterpreta, orienta, define y representa su sentido final. De este modo, la elección de unos determinados enunciados en los titulares responde a motivaciones ideológicas (van Dijk 2003, 68-9). Sus funciones son muy variadas y peculiares. Identifican el relato informativo, designan los hechos, destacan gráficamente, poseen un lenguaje propio, son la manifestación de la interpretación del medio (Núñez Ladevéze 1995) y tienen la misión de llamar la atención del público para que lea los textos informativos que le siguen e, incluso, para que siga leyendo, o compre el periódico. En resumidas cuentas, se pueden considerar como textos autónomos que encabezan las noticias que publica la prensa (Zorrilla Barroso 1996).

Ya que la finalidad de este estudio es analizar las estrategias lingüísticas y las dinámicas discursivas usadas para transmitir las informaciones y, con esas, los contenidos ideológicos que contribuyen a la construcción de la identidad de una cultura, asumimos de Teun van Dijk un modelo teórico práctico para definir qué se entiende con el término ideología. Con eso no pretendemos aportar una interpretación valorativa, sino una aclaración de lo que se considera ideología en su dimensión constitutiva de una sociedad y de la formación de la subjetividad humana:

Con el fin de formular esta heurística, debemos volver a la naturaleza de las ideologías, cuya representación es un tipo de esquema básico propio de un grupo que caracteriza la información fundamental con que se identifican y categorizan sus miembros, como los criterios de pertinencia, actividades, objetivos, normas, relaciones con los demás, recursos etc. (van Dijk 2003, 56)

No formulamos criterios de juicio, ni tampoco queremos detenernos en las problemáticas ni en el contenido de las noticias recogidas. Deseamos, más bien, reflexionar sobre el debate que la prensa, entre los otros muchos medios de comunicación, ofrece.

4 Análisis. Entre mediatización y retórica

La selección de algunas temáticas frente a otras ya de por sí determina una representación de lo que se escribe, ya que seleccionar un tema significa concentrar la atención sobre un aspecto de la realidad y ocultar otro. Sin duda alguna, queda claro que no existe una verdad absoluta y la que proporcionan los periódicos es sólo una porción de la misma. Se les reconoce a estos profesionales la imposibilidad de una comunicación

imparcial y libre de cualquier interpretación por parte de quien comunica (Sánchez Manzanares 2008) y se considera que en eso estriba además la peculiaridad de la labor periodística (Sábada 2001, 84).

La selección de la agenda temática proporciona un encuadre inicial anterior al propio acto de lectura de cada titular. Dependiendo de la cabecera de cada periódico, no obstante la emisión adopte una ilocutividad neutra, representativa, se puede activar *a posteriori* la intención de adhesión y discrepancia según el rotativo que elige la noticia en cuestión (Gallardo Paúls, Enguix Oliver 2014, 98). Por ejemplo, resulta indicativo que mientras en los días seleccionados para nuestro corpus *El País* incluye sólo una noticia sobre el mismo tema («La alcaldesa de Roma recibe el desahucio del Vaticano. La Iglesia italiana sigue desempeñando un papel determinante en asuntos de la política», *EP*, 11-09-2016) en el mismo año *ABC*, evidentemente alineado con su posición conservadora, introduce tres noticias sobre la nueva alcaldesa de Roma y el Vaticano, y otras dos sobre Beppe Grillo y su conducta con respecto al mundo de la Iglesia:

El Vaticano ve con simpatía el perfil de los nuevos alcaldes de Cinco Estrellas.

Son jóvenes, cultos, y la mayoría están casados y tienen hijos. (*ABC*, 22-06-2016)

Roma amanece con más detenciones por corrupción tras el triunfo electoral del Movimiento 5 Estrellas.

La Iglesia y el mundo católico bendicen a la nueva alcaldesa romana, Virginia Raggi, que representa el nuevo modelo de los «grillinos»: Jóvenes, cultos, casados y prolíficos. (*ABC*, 23-06-2016)

La alcaldesa populista de Roma da plantón a jóvenes católicos en El Vaticano.

Virginia Raggi al parecer estaba de compras en un centro comercial, al que acudió en coche oficial y con escoltas.

La Santa Sede ha criticado el abandono de la capital italiana por las nuevas autoridades municipales. (*ABC*, 12-09-2016)

Blasfemia en escena de Beppe Grillo: Ofrece grillos secos como comunión.

El último espectáculo del líder del Movimiento 5 Estrellas indigna a muchos católicos italianos. (*ABC*, 16-04-2016)

Grillo mete la pata con el Vaticano por pedir que sus museos paguen a Roma.

El cómico populista muestra su ignorancia al suponer que los museos pertenecen al ayuntamiento de Roma y deben pagar una renta. (*ABC*, 14-11-2016)

La teoría de los encuadres noticiosos es útil para investigar cómo los medios de comunicación organizan y estructuran las informaciones sobre un determinado asunto desde diferentes enfoques. El proceso de encuadrar conlleva la selección de «algunos aspectos de la realidad percibida, haciéndolos más sobresalientes en el texto comunicativo» (Entman 1993, 52). De acuerdo con esta idea, en la tabla 2, se recogen los datos referidos a los temas principales durante el período analizado.

Tabla 2. Presentación de los temas principales

	<i>El País</i>	Porcentaje	<i>ABC</i>	Porcentaje
Gobernabilidad	21	37,5	7	9,9
Perfil y acciones de Grillo	12	21,4	35	49
Virginia Raggi	5	9	10	14
Chiara Appendino			1	1,4
Perfil y acciones del M5E	14	25	15	21
Populismo	4	7	2	2,8
Pornochantaje			1	1,4
	TOT 56		TOT 71	

El análisis individual de cada titular recopilado permite identificar algunas variables que resultan de interés para este trabajo. Se agrupan los titulares según diferentes etiquetas para facilitar la individuación de los temas en los cuales la prensa pone mayor énfasis. En Gobernabilidad se reúnen aquellos titulares que remiten a la capacidad de los políticos italianos, respaldados por el voto de los ciudadanos, de formar un gobierno estable.⁴ En Perfil y acciones de Grillo, o del M5E, se recogen titulares que se refieren a estos actores políticos y a sus actividades, como, por ejemplo:

El cómico Beppe Grillo, reciclado en bloguero, aglutina al 8% del electorado en 101 «listas cívicas». (*EP*, 29-04-2012)

El partido de Grillo quiere hacer presidenta a la periodista Milena Gabanelli. (*ABC*, 17-04-2013)

4 A título ejemplificativo recogemos los siguientes titulares: «Grillo aumenta la inestabilidad al rechazar la posibilidad de un pacto» (*EP*, 27-02-2013); «Napolitano encarga a Bersani la formación de Gobierno en Italia. El líder del centroizquierda intentará lograr el apoyo del Movimiento 5 Estrellas, cuyo líder ha dicho que no le concederá un cheque en blanco» (*EP*, 22-03-2013); «Bersani se encomienda a Grillo con un plan de Gobierno de 'siete u ocho puntos'» (*ABC*, 01-03-2013); «Italia, dividida entre Grillo y Berlusconi. Una encuesta del diario *Corriere della Sera* refleja la clara división entre las distintas opciones para pactar del partido de Bersani» (*ABC*, 04-03-2013).

Los títulos que son catalogados con la etiqueta Populismo son aquellos que asocian ese término con Beppe Grillo o con M5E:

Italia elige entre el reformismo de Bersani y Monti o el populismo de Grillo y Berlusconi. (*ABC*, 24-02-2013)

Populismos. Esto es el Movimiento 5 Estrellas (M5E) que acaba de triunfar en Italia, un fenómeno muy italiano pero que sintoniza perfectamente con lo que está sucediendo en el conjunto de Europa. (*EP*, 28-02-2013)

Virginia Raggi y Chiara Appendino son los nombres de las candidatas del Movimiento de Grillo nombradas alcaldesas de Roma y de Turín, en las elecciones municipales del 5 de junio de 2016. Por último, bajo Pornochantaje se recoge el titular relativo al robo de correos electrónicos con fotos pornográficas de una diputada del Movimiento de Grillo (*ABC*, 29-04-2013). *El País* no menciona la noticia y *ABC*, en este caso, cita directamente el titular del periódico italiano *Libero*: «Fotos pornográficas en la red. Pornochantaje a los ‘grillinos’».

Tras un primer análisis general, por la cantidad de artículos y por el porcentaje, se puede observar que *ABC* dedica mucho más protagonismo al personaje de Beppe Grillo con respecto a *El País*, que a su vez dedica más cobertura informativa a la situación política italiana: «Italia se enfrenta al desgobierno» (17-02-2013), «Coaliciones imposibles en Italia» (22-02-2013), «La antipolítica mantiene en vilo a Italia» (22-02-2013). Los periódicos reproducen una preocupación comprensible, ya que en Italia el 24 y el 25 de febrero de 2013 se celebraron elecciones generales por cuyos resultados, concretamente, la gobernabilidad del País estaba amenazada (la Cámara de Diputados quedó en manos de la coalición de centro-izquierda de Pierluigi Bersani y ninguna formación había conseguido hacerse con la mayoría absoluta en el Senado). Las elecciones italianas han sido, por tanto, valoradas preferentemente en clave de gobernabilidad del país. Para España, y los países europeos de la zona sur, era importante que Italia formara un gobierno sólido, que diera seguridad a los mercados, y a sus deudores, y que estableciera una relación consensuada con las políticas de austeridad dictadas por la Comisión, el Banco Central Europeo y por el gobierno alemán.

Por su parte, *ABC*, en un título sobre el tema presente en nuestro corpus, pone el foco de su atención en la responsabilidad de dos actores políticos («Italia, ingobernable por el auge de Grillo y Berlusconi», 27-02-2013) revelando, además de una función semántica-informativa que anticipa el tema que propone la noticia, una función pragmático-cognitiva, que a su vez orienta la interpretación y el enfoque de la misma. Se asocia la expresión ingobernable con los nombres de los dos políticos, simplificando la presentación de la difícil situación italiana e identificándola con estas

dos personas. Otros ejemplos de títulos de *ABC* son reveladores del tipo de información que este periódico proporciona y resalta con respecto a este tema: «Grillo intenta impedir que Bersani forme Gobierno en Italia» (22-03-2013), «El partido de Grillo se niega a apoyar un gobierno de Bersani» (27-03-2013).

Analizando el corpus de *ABC* con una orientación diacrónica (véase tab. 3), se puede notar que el mismo procede, a lo largo de su evolución, centrando su atención en el personaje de Beppe Grillo y sus acciones: «Grillo advierte de que Italia entrará en bancarrota en otoño» (23-04-2013), «Grillo califica a Bersani, Berlusconi y Monti de ‘padres puteros’» (31-03-2013), «Grillo compara a Renzi con el copiloto alemán que destruyó el avión en los Alpes» (29-03-2015).

Tabla 3. Presentación de los temas principales de *ABC* por año

	<i>ABC</i>	2012	2013	2014	2015	2016
Gobernabilidad	7	1	5		1	
Perfil y acciones de Grillo	35	3	11	10	2	9
Virginia Raggi	10					10
Chiara Appendino	1					1
Perfil y acciones del M5E	15	1	7		2	5
Populismo	2		1	1		
Pornochantaje	2		1			
	TOT 71					

La presentación del periódico manifiesta más expresamente su postura en algunos titulares en los cuales, además de proporcionar una determinada selección de las acciones del político italiano, se emplean términos valorativos:

La esperpéntica entrevista privada de Renzi con Beppe Grillo. «No me interesa tu programa», llega a decirle el líder del Movimiento Cinco Estrellas al encargo de formar Gobierno en Italia, en el vídeo de la discusión mantenida ayer. (*ABC*, 20-02-2014)

El incendiario blog de Beppe Grillo. El líder del Movimiento 5 Estrellas, empeñado en una escalada verbal para destruir el sistema parlamentario italiano, convierte su bitácora personal en un arma propagandística. (*ABC*, 05-02-2014)

En la elaboración presente en la tabla 4, a partir de la selección de la agenda temática y la dosificación informativa, se deduce que *El País* prefiere centrar su atención más en la imagen del M5E con respecto a su

líder. Mientras que, en el esquema anterior, se observa que *ABC* acentúa lo contrario. El cómico italiano adquiere un ‘poder’ mediático mayor. Logra obtener una atención mediática a fuerza de golpes de efecto, atestiguando, en este caso, que el fenómeno de la personalización de la política es más evidente.

Tabla 4. Presentación de los temas principales de *El País* por año

	<i>El País</i>	2012	2013	2014	2015	2016
Gobernabilidad	21	1	13	4	1	3
Perfil y acciones de Grillo	12	1	4	1	2	3
Virginia Raggi	5					5
Chiara Appendino						
Perfil y acciones del M5E	14	2	10	1		1
Populismo	4		4			
Pornochantaje						
	TOT 56					

La personalización de la política se puede considerar como un puente entre el mundo de los políticos, el de los medios y los lectores. Se trata de un fenómeno que permite a los partidos llegar a un público más amplio ya que, paralelamente, las características de la narrativa mediática «refuerzan los instintos a personalizar del otro» (Langer 2007, 372). Las referencias directas a los políticos facilitarían, de esta forma, una didacticidad en el ámbito de la divulgación, llevando consigo una simplificación de algunos temas políticos específicos. Por su lado, también los partidos políticos tendrían un papel importante en este proceso. La desideologización sufrida por estos últimos y el deterioro de las identificaciones partidistas ha causado la formación de un electorado inconstante, así que los políticos, y en particular los líderes de los partidos, se han vuelto actores activos en el proceso de la comunicación política.

Es objeto de análisis el sistema léxico que los periodistas de nuestro corpus usan para identificar al Movimiento 5 Estrellas y a Beppe Grillo. El esquema a continuación representa cómo los periodistas nombran a Beppe Grillo y revela algunas formas que se distancian de una denominación políticamente correcta:

Tabla 5. Cómo los periódicos nombran a Beppe Grillo

	<i>El País</i>	<i>ABC</i>
Beppe Grillo	29	28
Grillo	14	34
Cómico	10	22
Excómico		1
Líder	9	14
Mesías		1
Asesino		1
Demagogo	1	
Fenómeno		1
Víctima		1
Populista	8	7

A partir de un examen general se nota que tanto *ABC* como *El País* se refieren al líder del M5E como el «cómico», utilizando frecuentemente este sustantivo en su discurso. El periodista realiza el acto de designación con un uso semántico que emplea las relaciones léxicas y la connotación. Activando esferas de significación que remiten también a su otra actividad profesional, el emisor se apoya en un uso semántico ambiguo, que excede la dimensión informativa estricta del mensaje. Al definirle desde este punto de vista, los diarios le presentan como un personaje que «divierte y hace reír» (*DRAE* digital), por lo tanto como alguien que no es digno de tomar en serio, que se puede marginar, y *ABC* aprovecha la ocasión recurriendo a la metáfora o a la ironía para activar connotaciones:

Beppe Grillo, el cómico que se convirtió en «mesías». (*ABC*, 08-05-2012)

El cómico líder del Movimiento 5 Estrellas, abandonado como un barco que se hunde, es víctima de su propio populismo desbocado. (*ABC*, 29-12-2014)

El cómico Beppe Grillo descubre que la política cuesta dinero. (*ABC*, 11-08-2016)

En el segundo titular presentado, incluso cuando se refiere a él utilizando el término 'víctima', concretamente se refiere a las responsabilidades del líder que lo convierten en agresor de sí mismo. En cambio, por lo que se refiere al uso de 'populismo' y 'populista', ya Núñez Cabezas y Guerrero Salazar (2002, 81) han clasificado estos términos políticos como expresiones con connotación de insulto. De hecho, estos estudiosos han señalado su acepción cargada de un matiz despectivo, que es la que coincide con el

ejemplo propuesto anteriormente. Parece que el término populista se ha vuelto una especie de acusación que se realiza para desprestigiar al adversario, asociándolo con algo corrupto, autoritario, demagógico o vulgar. No importan las ideas políticas que Syriza, Berlusconi o Chávez tengan, en los ejemplos siguientes, se recogen todos bajo la definición de populistas:

Italia elige entre el reformismo de Bersani y Monti o el populismo de Grillo y Berlusconi. (*ABC*, 24-02-2013)

Así es el populismo de Syriza, M5S y Podemos que imita al «chavismo». (*ABC*, 28-05-2014)

Dos populismos atenazan Italia. El director del diario 'La Repubblica' analiza la deriva de Italia, paralizada entre el populismo demagógico de Berlusconi, el de la antipolítica de Grillo y una izquierda incapaz de representar una alternativa creíble. (*EP*, 18-05-2013)

El populista italiano se impone en una campaña marcada por los insultos. (*ABC*, 24-05-2014)

El análisis del léxico contenido en el discurso periodístico sobre el M5E revela que lo que precisamente preocupa a los dos diarios es el movimiento del que Grillo es cofundador, ya que 'amenaza' la estabilidad de los partidos tradicionales.

Tabla 6. Cómo los periódicos nombran al M5E

	<i>El País</i>	<i>ABC</i>
Movimiento 5 Estrellas	27	21
Movimiento del cómico	1	2
Movimiento de Grillo		3
Antipolítica	7	2
Populista	3	12
Partido	2	8
Tsunami	2	
Virus	1	
Antisistema		1

La antipolítica, los antisistema, el virus que contagia y el 'tsunami populista' que se abate sobre Italia son las opciones léxicas periodísticas usadas para referirse al partido de Grillo, cuya ira se espera no se convierta en poder («Los partidos tradicionales temen que el Movimiento 5 Estrellas del cómico Beppe Grillo convierta la ira en poder», *EP*, 06-05-2012). La con-

traposición entre dos roles polarizados, ‘vieja guardia italiana’ responsable de un sistema corrupto y constelado de escándalos versus la ‘antipolítica’, está confirmada por las acciones que el periodista asigna a Grillo y a su Movimiento, que ponen de manifiesto los papeles que se le atribuyen en los titulares recogidos y que forman nuestro corpus. Gran parte del trabajo del periodista reproduce y difunde las afirmaciones y manifestaciones públicas de los políticos, constituyendo un puente para sus mensajes. Fundamentar la actividad periodística en la acción dialéctica rutinaria es lo que ya ha sido señalado como causa del descrédito del componente interpretativo de esta profesión (Dader 2012, 47). Otorgar a los políticos el control del flujo informativo, les permite moldear la agenda temática de los rotativos e incrementar su propia autoreferencialidad. De hecho, en nuestro caso, el periodismo político se ha convertido en una plataforma virtual para el discurso político. Los actores políticos se han realizado como sujetos y objetos de las noticias, y, para que los lectores no vayan perdiendo interés por la materia, los diarios han reproducido la polémica más sensacionalista y el componente agonístico típico del enfrentamiento político:

[...] la irrupción de las listas ciudadanas de Beppe Grillo. (*EP*, 22-05-2012)

[...] el castigador de los males incrustados en el sistema. (*EP*, 25-02-2013)

Temo un levantamiento, esto es una bomba, advierte el líder populista italiano. (*EP*, 21-04-2013)

Beppe Grillo habla de ‘golpe de Estado’. (*EP*, 20-04-2013)

Grillo llama «viejos puteros» a Bersani, Berlusconi y Monti. (*ABC*, 28-03-2013)

Beppe Grillo le grita a la clase política: «¡Rendíos!». (*ABC*, 21-04-2013)

El Movimiento 5 Estrellas marcha contra la reelección de Napolitano. (*ABC*, 03-05-2013)

Enfrentamiento total entre Grillo, Berlusconi y Renzi. (*ABC*, 21-05-2014)

El «enfant terrible». El líder del Movimiento 5 Estrellas, el excómico Beppe Grillo, rechazó de lleno cualquier tipo de apoyo de investidura por parte de su formación y se prodigó en insultos a la «vieja guardia italiana». (*ABC*, 29-03-2013)

Captar la atención del público ocasiona modificaciones importantes en la producción informativa. En este sector, para seducir a los lectores, se recu-

re, por un lado, al protagonismo de los escándalos de los actores políticos, por otro, al incremento de los aspectos sensacionalistas y dramáticos en la información. De esta forma, a los políticos se les da la posibilidad de utilizar la prensa como vehículo de divulgación. Esta dinámica favorece la creación de un círculo vicioso que no deja de alimentarse y que caracteriza a este tipo de periodismo con expresiones propias del discurso político que, a su vez, contribuyen al incremento de los componentes conflictuales y triviales en los discursos informativos.

5 Conclusiones

En este trabajo hemos examinado la aplicación de algunas estrategias comunicativas y lingüísticas en un corpus de 128 titulares de *El País* y *ABC* que remiten, de forma explícita o implícita, al Movimiento 5 Estrellas y a Beppe Grillo en el periodo comprendido entre el 1 de enero de 2009 (año de fundación del Movimiento) y el 31 de diciembre de 2016.

En el caso objeto de estudio, se ha observado que la prensa se delinea como un recurso estratégico para el discurso político. Los periódicos ofrecen una visión del mundo formalmente estructurada, ya que se benefician de una capacidad cognitiva y simbólica de construcción de la realidad que le permite acuñar significados sociales, incluso estructurando la visibilidad pública y ajustando la agenda pública (McCombs 2004). Asimismo, la información periodística favorece contextos discursivos en los que se establecen representaciones compartidas socialmente a propósito de un determinado tema. De hecho, encontramos, en el discurso analizado sobre el Movimiento nacido en Italia y su cofundador, la construcción de la identidad de los 'nuevos políticos' a partir de un conjunto de denominaciones que inciden, por lo general, en una caracterización problemática, como por ejemplo: 'antipolítica', 'tsunami', 'virus', todas ellas referidas a una situación fuera de la norma de los designados. De esta forma se diseña un punto de vista con el que se ordenan valores sociales y culturales según la imagen colectiva que se quiera organizar. Lo que se realiza es una representación reiterada de esta realidad, de acuerdo con los intereses de la empresa informativa. En esta relación dialéctica entre lengua, sociedad y estructuras culturales, bajo las premisas de los estudios citados sobre mediatización y política, es concebible que los políticos desarrollen su papel disfrutando de la habilidad de los medios de comunicación de crear resonancia.

Finalmente, para responder a nuestras preguntas iniciales, en el discurso periodístico objeto del presente estudio, no se han revelado diferencias significativas en la posición ideológica de los dos periódicos. Los diarios analizados utilizan una estrategia general que se puede seccionar en dos partes. A pesar de que cada una puede prevalecer en una etapa de la cobertura periodística de las noticias, son flexibles y dinámicas. Aparecen,

en una intensidad mayor o menor, en algunos momentos y se solapan en algunas ocasiones. La primera, que se inicia con las elecciones de 2012, consiste en la aplicación de la estrategia del enfrentamiento: es decir, se consideran las consultas como una contraposición y se evidencian sus perfiles más duros. Otro elemento central del discurso periodístico gira en torno a la intransigencia de las posturas de Grillo. El líder del M5E es presentado como el responsable de la ruptura del diálogo y como un elemento desestabilizador por la política tradicional. La postura de éste es construida desde un punto de vista negativo, ya que se recalca la violencia verbal presente en sus discursos. Parece que, por lo menos en este caso, el 'antisistema' italiano ha alineado a los dos periódicos. *ABC* y *El País* no se pueden catalogar como manifiestamente orientados a favor o en contra del tema que tratan, pero sí insertan, con diferentes matices, elementos representativos, propios del discurso político, basados en una visión conflictual del fenómeno, donde el nuevo protagonista es visto negativamente.

Bibliografía

- Altheide, David L. (2004). «Media Logic and Political Communication» [online]. *Political Communication*, 21(3), 293-6. URL http://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/19029_seib_vol_1_chap_01.pdf (2016-12-10).
- Altheide, David L.; Snow, Robert P. (1979). *Media Logic*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Bartley, Leanne; Hidalgo-Tenorio, Encarnación (2016). «“Well, I think that my argument is...” or Modality in a Learner Corpus of English». *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 29(1), 1-29.
- Bednarek, Monica; Caple, Helen (2012). *News Discourse*. London; New York: Continuum.
- Benítez-Castro, Miguel Ángel; Hidalgo-Tenorio, Encarnación (en prensa). «ReThinking Martin & White's AFFECT Taxonomy: a Psychologically-Inspired Approach to the Linguistic Expression of Emotion». Mackenzie, Lachlan; Alba-Juez, Laura (eds.), *Emotion in Discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Blumler, Jay G.; Kavanagh, Dennis (1999). «The Third Age of Political Communication: Influences and Features» [online]. *Political Communication*, 16, 3, 209-30. URL <https://goo.gl/1aDrHK> (2016-12-14).
- Castells, Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dader, José Luis (2012). «Periodismo político y política del periodismo: imaginando un futuro digno y sostenible» [online]. Berrocal Gonzalo, Salomé; Campos Domínguez, Eva (coords.), *La investigación en periodismo político en el entorno de los nuevos medios*. Madrid:

- SEP, 35-58. URL http://www.periodistica.es/sep2016r/images/La_investigacion.pdf (2016-12-20).
- El País (2014). *Libro de estilo de El País*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Entman, Robert M. (1993). «Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm». *Journal of Communication*, 43(4), 51-8.
- Fairclough, Norman (2003). *Analysing Discourse*. London; New York: Routledge.
- Gallardo Paúls, Beatriz; Enguix Oliver, Salvador (2014). «Estrategias de encuadre discursivo en periodismo político: análisis de un corpus de titulares». *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 58, 90-109.
- Goffman, Erving (1969). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Trad. di Margherita Ciacci. Bologna: il Mulino. Trad. di: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor, 1959.
- Higgins, Michael (2008). *Media and Their Public*. Berkshire: McGraw Hill.
- Langer, Ana Inés (2007). «A Historical Exploration of the Personalization of Politics in the Print Media: The British Prime Ministers (1945-99)». *Parliamentary Affairs*, 60(3), 371-87.
- Martin, James Robert; White, Peter (2005). *The Language of Evaluation: APPRAISAL in English*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- McCombs, Maxwell (2004). *Setting the Agenda*. Cambridge: Polity.
- Mazzoleni, Gianpietro (2012). *La comunicazione politica*. Bologna: il Mulino.
- Nimmo, Dan D.; Combs, James E. (1990). *Mediated Political Realities*. New York: Longman.
- Núñez Cabezas, Emilio A.; Guerrero Salazar, Susana (2002). *El lenguaje político español*. Madrid: Cátedra.
- Núñez Ladevéze, Luis (1995). *Introducción al periodismo escrito*. Barcelona: Ariel.
- Sábada, Teresa (2001). *Framing: el encuadre de las noticias. El binomio terrorismo-medios*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Sánchez Manzanares, María del Carmen (2008). «Estrategias retóricas en la transformación textual de la noticia: Ideología y objetividad en la prensa» [online]. *Rhêtorikê: revista digital de retórica*, 1, 1-15. URL <http://www.rhetorike.ubi.pt/01/pdf/sanchez-manzanares-estrategias.pdf> (2016-12-21).
- Scheufele, Dietram A. (1999). «Framing as a Theory of Media Effects». *Journal of Communication*, 49(1), 103-22.
- Strömbäck, Jesper (2008). «Four Phases of Mediatization. An Analysis of the Mediatization of Politics» [online]. *International Journal of Press/Politics*, 13(3), 228-46. URL <https://goo.gl/Xu3n4P> (2016-11-26).
- van Dijk, Teun Adrianus (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- van Dijk, Teun Adrianus (1992). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.

- van Dijk, Teun Adrianus (1996). «Opiniones e ideologías en la prensa. Una teoría sociocognitiva de la representación» [online]. *Voces y culturas*, 10(2), 9-50. URL <http://www.discursos.org/oldarticles/Opiniones%20e%20ideolog%EDas%20en%20la%20prensa.pdf> (2017-01-20).
- van Dijk, Teun Adrianus (1997). *Racismo y análisis crítico de los medios*. Barcelona: Paidós.
- van Dijk, Teun Adrianus (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- van Dijk, Teun Adrianus (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Van Leeuwen, Theo (2008). *Discourse and Practice. New Tools for Discourse Analysis*. Oxford: University Press.
- Wodak, Ruth (2011). *The Discourse of Politics in Action. Politics as Usual*. Basingstoke: Palgrave.
- Zorrilla Barroso, José Manuel (1996). *El titular de la noticia. Estudio de los titulares informativos en los diarios de difusión nacional* [tesis doctoral] [digital]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. URL <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3003401.pdf> (2017-01-20).

L'impossibile felicità di un idiota

Saggio su un romanzo di Félix de Azúa

Germana Volpe
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Abstract The essay analyses the novel *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* (1986) by Félix de Azúa. It defines the narrative structure of the text as well as it reveals its philosophical basis, mostly its close relationship with Hegel's *Phänomenologie des Geistes* (Phenomenology of Spirit), which allows to shift from an autobiographical interpretation (as suggested by the title) to a social one, in a wider perspective. Using the magnifying glass of the rich intertextuality of Azúa's novel, the article points out a further reading concerning its postmodern framework: everything in the text is deconstructed, not only the different spheres of human life, but also the main character's subjectivity and the idea itself of the hardly searched happiness.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La costante ricerca della felicità. – 3 La fluidità del soggetto e la dimensione collettiva. – 4 Un Io postmoderno.

Keywords Félix de Azúa. Intertextuality. Postmodernism. Deconstruction. Happiness.


1 Introduzione

L'idea di felicità costituisce un riferimento così ampio da consentire di inglobare la produzione letteraria di ogni epoca e luogo poiché, in quanto elemento tematico o tensione strutturale, appartiene ad una poetica universale: non solo la letteratura utopica in senso stretto, ma anche ogni tentativo letterario di comprensione del reale, di meditazione sul fine ultimo della vita e delle cose, di denuncia delle dinamiche sociali e politiche che impediscono il raggiungimento della felicità da parte dell'individuo e della collettività, come in un'immagine al negativo, si caricano di significato soltanto nella prospettiva di una rappresentazione ideale dell'esistenza in cui l'essere umano può realizzare pienamente se stesso sia nella sua dimensione personale sia in quella sociale.

Se, dunque, il menzionato macro-tema implicitamente informa di sé una gran quantità di testi letterari, più raro è imbattersi in opere che esplicitamente si pongono l'obiettivo di indagare sul significato della felicità: è il caso della *Historia de un idiota contada por él mismo* (d'ora in poi *Historia*) dello scrittore catalano Félix de Azúa, pubblicata nel 1986 da Anagrama, il cui sottotitolo è per l'appunto *El contenido de la felicidad*.

DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-4

Submitted: 2017-02-13 | Accepted: 2017-03-23

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Salutato come poeta *novísimo* nel 1970 grazie all'inclusione nella famosa e discussa antologia di José María Castellet, *Nueve poetas novísimos*, in un primo momento Azúa condivide con gli altri membri del suo gruppo¹ il rifiuto della letteratura *comprometida*; ma negli anni della Transizione il fallimento delle aspirazioni, coltivate durante il regime dittatoriale, ad una società democratica, aperta ed egualitaria, obbliga tali intellettuali ad una presa di coscienza e di posizione nei confronti del perverso progetto politico che si sta insediando nel paese. La transizione dalla dittatura alla democrazia assume sempre più i contorni di una 'transazione' che legittima giuridicamente i crimini del franchismo. Come affermano Enric Bou e Elide Pittarello parafrasando un articolo apparso su *El País* il 22 agosto 1979, «la constitución democrática consagró privilegios, santificó abusos y perpetuó injusticias» (2009, 13-14), cosicché il sentimento di disinganno derivante dal

contraste entre el riesgo asumido y las muchas esperanzas que se pusieron en el cambio político, por un lado, y los derroteros que fue tomando la vida española y muchos de sus militantes de izquierda, por otro (Valls 2003, 44)

è frequentemente sfociato in una voce polemica che tende a mettere a nudo le contraddizioni ed i fallimenti dell'intera società, in un paese proiettato verso una difficoltosa ricostruzione identitaria in cui le spinte democratiche si infrangono sul muro delle forze reazionarie. In tale contesto Félix de Azúa si è distinto per la sua scrittura caustica, dissacrante, mai disgiunta da un acuto senso dell'ironia, alimentato da una lucida percezione della realtà contemporanea.²

Altra cifra della sua scrittura è l'ubicazione liminare tra letteratura e filosofia. Cattedratico di Estetica presso la Universidad Politécnica de Cataluña, Azúa lascia che le due arti si contaminino a vicenda, consapevole che, come afferma Gonzalo Navajas:

la estética del fin de siglo es sincrética, asimiladora de las diferencias [...] interesada en emplear una combinatoria de componentes heterogéneos. (1998, 25)

Intervistato da Micheal Pfeiffer, lo scrittore barcellonese ha sottolineato il rapporto osmotico che unisce le due discipline:

1 Gli altri poeti inclusi nell'antologia sono Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix e Leopoldo María Panero.

2 Per una completa ed efficace contestualizzazione del romanzo oggetto di analisi nella produzione letteraria dell'autore, si veda il bel saggio di Laura Silvestri (2009).

Los autores de calidad se han ido haciendo cada vez más filosóficos, y viceversa, la filosofía se ha ido haciendo sorprendentemente cada vez más literaria. (1999, 54)

Nel romanzo di cui tratterò è possibile rintracciare una serie di riferimenti a testi e teorie filosofiche che, lungi dal costituire dei meri rimandi intertestuali, ne costituiscono l'ossatura e ne definiscono il senso. Altrettanto può dirsi per le citazioni di opere letterarie, mai casuali ma sempre connesse con aspetti significativi del testo. Ne risulta una scrittura complessa, mai banale, che riflette la personalità dello scrittore catalano, il quale secondo Fernando Savater:

tanto como poeta, como ensayista o como novelista, [...] hace siempre gala de una inteligencia sin complejos ni disimulos. (in Azúa [1986] 1993, 13, prólogo)

2 La costante ricerca della felicità

La *Historia* sin dal titolo si propone come una autobiografia in cui il soggetto che vi si narra segue una linea di finzione – per dirla in termini lacaniani (Lacan 1974) – distorta; ovvero, piuttosto che tendere a formare un'immagine coerente, ordinata e sublimata dell'Io, seleziona e racconta gli episodi della sua vita che ne mostrano gli aspetti più assurdi e parossistici. Il fatto è che l'anonimo protagonista è «un idiota intellettuale» – come afferma ancora Fernando Savater (in Azúa [1986] 1993, 14, prólogo) – e che il suo raccontarsi si dipana in una serie di episodi che rimandano ad altrettante disillusioni in diverse tappe e nei diversi ambiti della sua vita. Si delinea ben presto il vincolo che unisce il titolo al sottotitolo; in altre parole si comprende come l'idiozia del protagonista narratore si definisca proprio a partire dall'ostinata quanto improduttiva ricerca del contenuto della felicità.

Il testo narra il progressivo disincanto di questo antieroe, il quale racconta come sin dall'infanzia sia stato obbligato a fingere una perenne felicità: «Una simulación de felicidad terca y constante me ha permitido, en efecto, llegar con vida al día de hoy, pero a costa de los mayores sufrimientos y de un hastío infinito» (21) («Una simulazione di felicità ostinata e costante mi ha in effetti permesso di essere oggi ancora in vita, ma a costo di grandissime sofferenze e di un tedio infinito», 9).³ È palese l'allusione al regime di Franco e alla sua

3 Per le citazioni dall'opera oggetto di studio, utilizzo l'edizione del 1993, *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, prólogo di Fernando Savater (Azúa [1986] 1993) (Madrid, Espasa-Calpe). Le corrispondenti traduzioni in italiano sono tratte da Azúa 1990, *Storia di un idiota narrata da lui stesso*, traduzione a cura di Elide Pittarello (Parma, Guanda).

azione di propaganda che tendeva a rappresentare la Spagna dell'epoca come un'isola felice di efficienza e perfezione politico-amministrativa. La promessa di felicità, che l'autoritarismo politico sbandierava al suo popolo al tempo stesso in cui l'opprimeva e gli negava ogni libertà, è presto smentita dal paragone che il protagonista stabilisce tra la sua infanzia «gris, aburrida, burocrática y abstracta» (22) («grigia, noiosa, burocratica e astratta», 10) e il servizio militare: il giuramento alla bandiera, ovvero il rito d'iniziazione che segna il primo evidente scontro del soggetto con le dinamiche repressive della realtà circostante, avviene molto presto, approssimativamente al compimento del primo anno di età, per aver pronunciato in pubblico la parola «coño» (22) («culo», 11). La conseguente sberla assestata dal padre, «causa sin causa» (23) («causa senza causa», 11) che non tiene conto della naturale inconsapevolezza né del linguaggio impreciso e disarticolato del bambino, rappresenta - come opportunamente osserva Eugenia Afinoguénova (2004, 10) - l'introduzione nell'ordine simbolico lacaniano, la «instancia castigadora de la Ley y la Voz del Padre»; il narratore sottolinea l'importanza di questo «primer encuentro con la definición de uno mismo venida desde fuera, con el Objeto que nos pone objeciones contundentes, con la noción de autoridad» (23) («primo incontro con la definizione del sé venuta da fuori, con l'Oggetto che ci fa delle obiezioni contundenti, con la nozione di autorità», 11) come elemento costitutivo del processo della sua costruzione identitaria, di quel percorso che farà di lui «uno de los ciudadanos más abofeteados durante su infancia y juventud que ha producido la así llamada burguesía catalana» (23) («uno dei cittadini più schiaffeggiati che mai abbia prodotto la cosiddetta borghesia catalana», 11). Una volta consolidatasi in lui l'idea della convenienza di simulare la felicità, all'età di cinque anni, comincia la sua indagine sul contenuto della stessa.

Molti episodi narrati da Félix de Azúa si collocano al limite della credibilità, anche in considerazione dell'età del protagonista, ma sono giustificati da un'interpretazione traslata del testo, come vedremo più avanti; come il principe Myškin, protagonista de *Idioma* (L'idiota) di Dostoevskij, il nostro si configura ben presto come un personaggio stravagante in lotta con una realtà insensata. Eppure, neanche al lettore più distratto sfugge la forza di certe affermazioni incontrovertibili che si incastonano nella rappresentazione dell'assurdo, così come al lettore del *Don Quijote* non sfugge il contrasto tra la follia del protagonista e la lucidità di alcuni suoi ragionamenti. Così non si può dissentire quando il protagonista si sofferma a considerare che

a un supuesto niño se le puede pegar, torturar, idiotizar, comprar y vender sin que nadie proteste, y menos en una dictadura fascista y católica, que es la más rastrera y ruin de las dictaduras, como han demostrado los recientes casos de Chile y de Argentina, organizados con rigurosa sordidez religiosa y militar, es decir usuraria. (25-6)

un presunto bambino può essere picchiato, torturato, rincretinito, comprato e venduto senza che nessuno protesti, e meno che mai in una dittatura fascista e cattolica, la più viscida e vile delle dittature, come hanno dimostrato i recenti casi del Cile e dell'Argentina, organizzati con sordida disciplina religiosa e militare, cioè usuraia (15)

In simili condizioni è facile comprendere come il nostro 'idiota' non si sentisse più un bambino già all'età di otto anni: l'ambiente familiare, già carente di affetti, lascia il posto al collegio religioso dove il narratore riferisce di essere stato picchiato senza eccezione da tutto il corpo docente e dove, come un novello Lázaro,⁴ lascia intendere che i bambini assistessero a comportamenti poco consoni a dei servitori di Dio. La sua infanzia è segnata da rapporti totalmente squilibrati con il mondo adulto, in cui le figure autoritarie assumono comportamenti vessatori nei suoi confronti.

Appare evidente che il sostrato filosofico su cui poggia la *Historia* è costituito dalla *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia dello Spirito) di Hegel e in particolare da una delle figure ricorrenti che il filosofo tedesco individua nella storia dell'umanità: il rapporto 'signore-servo'. Sin da bambino, il protagonista del romanzo di Azúa ha assunto il ruolo di schiavo dei diversi padroni che lo hanno picchiato e oppresso, riducendolo a oggetto fisico. La sua stessa identità comincia a costruirsi all'interno di questa dialettica; ma è soltanto l'inizio di un processo di formazione che, sul modello della filosofia hegeliana, procede per momenti successivi in cui l'Io raggiunge gradualmente consapevolezza di sé. Ogni tappa è il punto di arrivo del processo precedente e al tempo stesso il punto di partenza di un processo susseguente. Ad ognuna di queste fasi corrisponde la formazione di uno specifico aspetto dell'Io e la ricerca di una particolare forma di felicità.

Il tema della costruzione identitaria è diventato alla fine del XX secolo uno dei cardini della narrativa occidentale; secondo Navajas (1998, 31):

no es tanto que el yo se haya fragmentado como que ha adquirido nuevos sedimentos constitutivos que le dan profundidad y densidad.

Ed è proprio questa stratificazione dell'identità l'oggetto della narrazione dell'autobiografia postmoderna che sempre più tende ad essere non il luogo in cui l'Io narrante si riflette, bensì lo spazio in cui lo stesso si costruisce.

Il nostro protagonista anonimo, scartata l'ipotesi di ricercare la felicità nelle scampagnate e nei balli notturni, sulla cui funzione distruttiva è

4 Effettivamente nella *Historia* si possono rintracciare alcuni punti di contatto con il *Lazarillo de Tormes*, come non manca di sottolineare María del Pilar Lozano Mijares nel sostenere che nel romanzo di Azúa «se nos ofrece un conjunto de episodios ordenados cronológicamente a la manera de la novela de aprendizaje o, incluso, de la picaresca» (2014, 270).

stato messo in guardia da un 'libro scientifico' che altro non è che *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, intraprende una nuova indagine sulla felicità politica, in particolare su quella derivante dalla militanza nell'estrema sinistra rivoluzionaria. Ma anche questa ricerca termina con un fallimento e con il conseguente disinganno che lo sbalza pienamente nella fase dell'autocoscienza del soggetto hegeliano che percepisce se stesso in rapporto conflittuale con gli altri uomini; il sedimento che questa esperienza produce nell'Io del protagonista è visibile in queste graffianti parole che ben rappresentano quel sentimento di *desencanto* precedentemente descritto:

¡Magníficos camaradas los de la militancia en la extrema izquierda revolucionaria! ¡Así nos luce el pelo! En cuanto alguien ni siquiera tan relevante como Sánchez Bella les ofreció una parcelita de promoción pública, se dieron de codazos para entrar en Palacio. España es hoy una así llamada democracia porque lo decidieron de este modo los torturadores, los explotadores y los estafadores. La libertad conseguida como gracioso obsequio es un fruto venenoso. (36)

Davvero magnifici quei compagni militanti dell'estrema sinistra rivoluzionaria! E guarda poi come siamo finiti! Appena qualcuno neanche tanto importante come Sánchez Bella ha cominciato a offrirgli un briciolo di promozione pubblica, hanno fatto a gomitate per entrare a Palazzo. Oggi la Spagna è una cosiddetta democrazia perché così vollero i torturatori, gli sfruttatori e gli imbroglianti. La libertà ottenuta come gentile omaggio è un frutto velenoso. (24-5)

La successiva tappa della ricerca, annunciata da un altro riferimento letterario - questa volta a *Lady Chatterley's Lover* -, ha come oggetto la felicità erotica. Il sesso irromperà nella sua vita con Victoria, personaggio grottesco ed irrealista che, in una logica capovolta, riunisce in sé tutte le qualità necessarie per garantire al nostro idiota la felicità sessuale: l'essere l'amante di suo zio costituisce l'elemento perverso riconducibile all'opera di D.H. Lawrence, mentre la condizione di donna sposata lascia presagire un finale tragico alla maniera di *Анна Каренина* (Anna Karenina). Eppure questo simulacro di pantera, capace di ogni genere di atti osceni, è totalmente priva della profondità e del vitalismo di Lady Chatterley, così come della dimensione tragica dell'eroina di Tolstoj, il cui destino mortale si trasferisce sullo sventurato zio del protagonista, che si suiciderà dopo aver regalato al nipote una copia dell'*Adolphe*, romanzo di analisi psicologica

di Henri Constant sulle ragioni dell'aridità del cuore.⁵ Neanche questo stadio della formazione del narratore riesce a liberarlo dalla dinamica persecutoria del padrone-servo hegeliano, giacché si basa ancora una volta sullo sfruttamento del corpo considerato come un oggetto in un'attività erotica simile ad una monotona esplorazione scientifica classificatoria alla maniera del Marchese de Sade.⁶

La ricerca arriva ad un punto di svolta quando il narratore si pone l'obiettivo della felicità amorosa, che pur continuando ad oggettualizzare il corpo, sospinge l'individuo verso un'ulteriore consapevolezza di sé in virtù del rapporto con l'Altro. L'Oggetto Amorofo veste i panni di Susana, la quale sceglie il protagonista come suo Oggetto Amorofo con il lancio di una moneta, a conferma dell'insensatezza della realtà con cui l'idiota si rapporta costantemente e della stravaganza dell'intero impianto narrativo del testo. L'indagine amorosa mette l'Io a contatto con l'Altro da sé, al quale tuttavia aspira ad unirsi. Così come nello schema triadico di Hegel il soggetto sperimenta l'estraneità tra sé ed il mondo esterno per poi negarla e superarla nella riconquista dell'unità originaria, nel nostro testo il protagonista afferma che nelle coppie che esplorano la felicità amorosa «TODAS LAS FUNCIONES SE TRUECAN» (65; maiuscole nell'originale) («Tutte le funzioni si scambiano», 58): entrambi i Soggetti/Oggetti Amorofo desiderano essere l'Altro e finiscono con adottarne la prospettiva. Attraverso l'esperienza amorosa, quindi, l'idiota scopre l'importanza dell'Immaginazione e soprattutto si lascia travolgere dal fascino della Filosofia; pertanto è grazie alla ricerca della felicità amorosa che il soggetto entra nel mondo della razionalità, del *logos*, e scopre in sé il germe del Soggetto Assoluto.

Se da un lato l'impossibilità della sintesi con l'Oggetto Amorofo provoca l'ennesima delusione, dall'altro questa ulteriore tappa della ricerca della felicità segna il passaggio dalla coscienza comune a quella filosofica: «Había abandonado la falsa felicidad amorosa, simulación de síntesis

5 Intervistato da Michael Pfeiffer, Félix de Azúa menziona l'*Adolphe* di Constant tra le opere fuori dal canone meritevoli di essere lette: «MF Hablaste de diez grandes obras cuya lectura es imprescindible. Sin embargo, estarás también de acuerdo en que hay autores que permanecen en segunda fila y que merecen ser leídos. ¿Se te ocurre alguna obra considerada fuera del canon para aconsejar? | FdA Muchas. Las hay que son pequeñas joyas, como una breve novelita, la única que escribió Benjamin Constant, titulada *Adolphe*. Es una novelita extraordinaria, de sesenta páginas y muy poco conocida» (Pfeiffer 1999, 67).

6 Risulta evidente dalle seguenti parole del narratore: «Nada se aprende en el uso sexual de los cuerpos que no pueda conocerse con muchísimo mayor provecho en los calabozos de la tortura, pues el gozo puro de la carne sólo es un interrogante, y su respuesta consiste en un abanico siniestro de posibilidades que responden metódicamente a la pregunta: ¿qué se puede hacer con un cuerpo?» (45) («Nell'uso sessuale dei corpi non si impara nulla che non si possa conoscere con assai maggior profitto nelle camere di tortura, dato che il piacere puro della carne è solo un interrogativo, e la sua risposta si trova in un sinistro ventaglio di possibilità che rispondono metodicamente alla domanda: cosa si può fare con un corpo?», 36).

de lo propio y lo ajeno, para penetrar en la felicidad filosófica, la que realmente resuelve todas las contradicciones o las mantiene a su gusto» (78) («Avevo lasciato la falsa felicità amorosa, simulazione di sintesi fra il proprio e l'altrui, per penetrare nella felicità filosofica, quella che davvero risolve tutte le contraddizioni o che a suo piacimento le mantiene», 72). L'occasione gli è fornita dal servizio militare durante il quale legge le *Meditationes* di Descartes, la *Kritik der Urteilskraft* (Critica del giudizio) di Kant e il *Tractatus theologico-politicus* di Spinoza. L'assoluta mancanza di impegno mentale richiesto dalla leva rende possibile l'astrazione filosofica; collocandosi in una dimensione atemporale, il protagonista della nostra *Historia* comincia la sua speculazione:

En la eterna ausencia de sentido, antes de la aparición del hombre y después de la desaparición del hombre, antes de la especie y después de la especie, antes de Dios y después de Dios; en el colosal silencio SIN tiempo, allí es donde se instala la semilla del sujeto para pensar lo que está sucediendo, lo que acontece entre dos eternidades SIN SUCESO; y lo que está sucediendo no es otra cosa que la construcción de ese sujeto que pone significado, tal y como SU libertad lo desea. (77-8; maiuscole nell'originale)

Nell'eterna negazione del senso, prima dell'apparizione dell'uomo e dopo la sparizione dell'uomo, prima della specie e dopo la specie, prima di Dio e dopo di Dio; nel colossale silenzio SENZA tempo, proprio là il seme del soggetto attecchisce per pensare ciò che sta succedendo, ciò che accade fra due eternità SENZA EVENTO; e ciò che sta succedendo non è altro che la costruzione di quel soggetto che attribuisce significato, esattamente come vuole la SUA libertà. (71)

In questa sorta di sospensione del tempo storico, il processo di formazione e di autoconoscenza dell'Io sta giungendo al suo acme: l'Io esplora i propri limiti e frontiere trovando nella razionalità la sua cifra identitaria. Grazie alla meditazione filosofica l'autocoscienza diventa ragione, secondo la terminologia hegeliana, riconoscendo il legame tra la propria razionalità e la realtà, ovvero le cose precedentemente percepite come estranee a sé:

Yo ya no era yo, sino todos y cada uno de los hombres nacidos y muertos, nacidos y vivos, por nacer y vivir; en mí se producía el misterio eucarístico REAL, la unidad de los vivos, los muertos y los proyectados, en un instante de significado pleno, riguroso y alborozado. (79; maiuscole nell'originale)

Ormai io non ero più io, ma ognuno degli uomini che erano nati e che erano morti, che erano nati e che erano vivi, che dovevano ancora nascere e che dovevano ancora vivere; si produceva in me il mistero eu-

caristico REALE, l'unità dei vivi, dei morti e dei nascituri, in un istante dal significato pieno, rigoroso e gaio (73)

La pienezza riconducibile alla fase di percezione totale del sé come Soggetto Assoluto indica che il nostro protagonista è ora pronto a compiere il passo successivo, ad abbandonare cioè la condizione e la limitazione umane. La morte, punto di partenza di ogni riflessione filosofica, è solo parzialmente raggiunta dall'idiota in seguito ad un tentativo di suicidio frustrato che lo lascia senza un orecchio. Questa esperienza lo colloca in una condizione di invalidità, sulla soglia tra la vita e la morte, che gli fornisce una prospettiva di eternità: è una morte simbolica la sua, che gli permette di guardare il mondo e la vita come se fossero già trascorsi; una visione che mette in ordine e dota di senso la realtà. Solo dalla prospettiva di colui che è morto, ossia di colui che ha dimenticato completamente se stesso e che osserva la propria vita da una atarassica serenità, le cose acquistano un significato assoluto, estraneo all'uso e alla funzione che hanno nella realtà quotidiana. Al tempo stesso il punto di vista del morto consente il passaggio ad una nuova fase della ricerca sul contenuto della felicità: quella riguardante la felicità artistica. Il trionfo sulla morte, nella sua dimensione fortemente liberatoria, apre la possibilità dell'Arte come recupero dell'infanzia, in un movimento circolare che in tal modo si chiude perfettamente: non ci può essere vera Arte senza la morte dell'artista. È evidente il riferimento all'arcinota teoria barthesiana, punto di partenza di buona parte dell'elaborazione intellettuale strutturalista.

Precedentemente - poco prima dell'incidente che lo aveva reso sordo - il protagonista aveva ricevuto nella caserma militare la visita di un conoscente, a cui aveva attribuito il nome di Judas, il quale aveva cominciato a discettare di letteratura e di filosofia francese in un lungo quanto surreale discorso disseminato di elementi parodici, il cui bersaglio erano esattamente i maggiori rappresentanti dello Strutturalismo. Le identità di questi intellettuali erano puntualmente mascherate con nomi fittizi: così Jacques Derrida diventava Perceval Derretide e la sua *différance* una comica «SIGNIFICONCIA» (86; maiuscole nell'originale), mentre Jean François Lyotard si trasformava in un buffo Jean François Pétard e Jacques Lacan cedeva il posto ad un ridicolo Max Patán.

Paradossalmente, nel momento in cui si invoca la 'morte dell'autore', l'autore Félix de Azúa fa capolino nel testo. C'è lui dietro il personaggio di Judas, del quale si dice che è apparso in un'antologia poetica intitolata *Los doce de la Fama*, versione parodica del florilegio di Castellet prima menzionato e pubblicato a Barcellona nel 1970 (Barral Editores). Judas risulterà essere anche l'anonimo autore del manoscritto in cui l'idiota s'imbatte quando, abbandonata la vita militare e l'ospedale, trova impiego come correttore di bozze presso la casa editrice Barras y Estrellas: nato a Barcellona nel 1944 e autore de *Las erecciones de Jena*, l'odioso scrittore è l'alter ego di Azúa,

che ne condivide i dati anagrafici ed è autore del romanzo *Las lecciones de Jena*, dalle evidenti evocazioni hegeliane. L'esperienza editoriale dell'anonomo protagonista offre l'occasione per inserire nella narrazione un'altra rappresentazione parodica, quella dell'ambiente letterario barcellonese degli anni Settanta del XX secolo, il cui emblema è costituito dalla casa editrice Barras y Estrellas, ovvero Seix Barral.⁷ Ancora una volta il narratore svela assurdi e patetici procedimenti, come quello dei premi letterari concessi dalle case editrici alle opere che esse stesse pubblicano o quello della produzione su commissione, meccanica e sbrigativa, di testi letterari ad opera di un personaggio kafkiano che ha quasi perso le sembianze umane e che si dedica alacremenente al suo lavoro. Dunque, neanche il perseguimento della felicità artistica dà risultati, poiché il narratore deve arrendersi davanti all'evidenza del postulato di Barthes: «¿Y no era eso justamente lo que yo había descubierto en mi última investigación? ¿Que en el arte no hay NADIE REAL detrás de la producción? ¡Sólo un muerto!» (110-11; maiuscole nell'originale) («E non era esattamente questo che avevo scoperto nella mia ultima indagine? Che dietro la produzione dell'arte non c'è NESSUNO DI REALE? Soltanto un morto!», 107). Inoltre anche l'indagine sulla felicità letteraria rivela l'esistenza di un mondo in cui la mercificazione della cultura produce il perpetuarsi della relazione padrone-schiavo.

3 La fluidità del soggetto e la dimensione collettiva

Ma poiché la *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia dello Spirito) hegeliana sottolinea a più riprese il legame tra l'individuo e la collettività, nel senso che il processo di formazione dell'uomo risulta essere analogo al processo che si rivela nella storia dell'umanità, si intende che l'asservimento che qui si denuncia riguarda l'intera nazione spagnola, culturalmente colonizzata dalla civiltà nordamericana, esplicitamente evocata dalle stelle e strisce della casa editrice barcellonese (cf. Afinoguénova 2004, 22). Il passaggio dall'io al noi si fonda sulla fluidità del soggetto, già insita nel suo anonimato, nella natura autobiografica del testo e nella conseguente con-

7 Intervistato da Juan Antonio Tello, Félix de Azúa così descrive la sua esperienza nella casa editrice barcellonese: «La editorial Seix Barral era, fundamentalmente, un centro de poder intelectual de Barcelona. Carlos Barral figuraba como cabeza visible, pero el centro agrupaba gentes tan diversas como Gabriel Ferrater, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Salvador Clotas o (por poco tiempo) Manuel Sacristán. Tenía algo de topera del partido comunista, pero sus dueños, la familia Seix, eran marcadamente conservadores y muy próximos a Jordi Pujol. Trabajar allí me permitió conocer a mucha gente curiosa, alguna gente divertida y un puñado de personas inteligentes. Quizás la mejor lección de aquella etapa fue poder asistir, desde dentro, al crudo cinismo con el que se gerenciaba (y se sigue gerenciando) la literatura. Desde entonces ya no he vuelto a creer en las encuestas sobre 'el mejor libro del año'» (Tello 1998, 196).

vergenza dell'autore e del narratore, ma è reso poi possibile dall'impianto filosofico, dal viaggio di autoconoscenza intrapreso dal protagonista che esplora di continuo i limiti della sua identità,⁸ ora il protagonista afferma: «lo único que me daba unidad era el recuerdo del camino recorrido pero no el sujeto que lo había recorrido» (126) («l'unica cosa che mi dava unità era il ricordo del cammino percorso, ma non del soggetto che ci aveva camminato sopra», 124). Il cammino - cioè l'elemento di raccordo con l'umanità intera - lascia una traccia nella memoria ancor più significativa dell'identità personale poiché da esso dipende l'unità stessa del soggetto. L'io narrante racconta dunque la propria esperienza, le disillusioni che si susseguono ad ogni tappa, ad ogni esplorazione dei contenuti della felicità; ma allo stesso tempo, in una chiave di lettura traslata del testo, descrive il disinganno di un'intera generazione⁹ - la sua - che, avendo coltivato durante la dittatura franchista un sogno di libertà e di giustizia, aveva creduto di individuare nell'ideologia socialista la panacea di ogni male, per poi rendersi conto che anche quell'ideale nascondeva miseria, orrore ed oppressione e che la felicità di pochi è resa possibile solo dalla violenza, dal crimine e dallo sfruttamento di molti. Il cammino stesso dell'umanità è costituito da un susseguirsi di abusi e misfatti che passeranno alla Storia proprio in virtù della loro negatività, eclissando le azioni ordinarie e quotidiane - *intrahistóricas*, avrebbe detto Unamuno - di milioni di persone che invece sono destinate all'oblio; ancora una volta il contenuto della felicità poggia sulla relazione padrone-schiavo. La condizione di «muerte a medio hacer» (129) («morte a metà», 128), voluta e raggiunta dal narratore, è quindi determinata dal desiderio di affrancarsi dal destino di schiavitù per ottenere una libertà altrimenti inaccessibile. Il suo suicidio frustrato corrisponde all'intenzione di rifiutare l'ingerenza nella propria vita dell'oppressore, che può vestire i panni del padrone del sipario del cinema che mostra ai bambini un mondo meraviglioso pieno di colori e di fantasia per poi privarli 'arbitrariamente' di tale delizia alla fine del film, o quelli del dittatore che impone ai suoi sudditi un sorriso svuotato di ogni contenuto reale come propaganda di una felicità inesistente.

L'idiota intellettuale di Félix de Azúa - dalla soglia tra la vita e la morte o da una sorta di fluidità dell'essere - nella sua stanza accumula quaderni che riempie di lettere, di una scrittura senza senso, quasi senza autore:

8 Lo segnala anche Laura Silvestri nell'affermare che «La imposibilidad de distinguir al autor de sus personajes apunta a la disolución del yo que ha dejado de ser una forma fija, unitaria, para convertirse en una entidad fluida, cambiante» (1995, 41). Il carattere collettivo e atemporale del testo è determinato anche dalla scarsità sia dei riferimenti spazio-temporali dell'azione sia di dettagli fisici riguardanti il protagonista.

9 Juan Antonio Tello sottolinea la continuità tra l'esperienza dell'autore e quella della sua generazione, affermando che «uno de los rasgos que más llama la atención en una primera lectura es la visión despiadadamente irónica a la que Félix de Azúa somete a toda una generación de españoles, generación en la que él mismo está incluido por razones de edad y de proximidad cultural» (1998, 198).

los escribo SIN RAZÓN, y por hacerme compañía en días inacabables y vacíos. / Y esta quizá sea la verdadera RAZÓN de mi destino. Quizá es que ya he llegado a la tumba desde la que puedo recuperar el mundo perdido, el mundo invisible. Pero nunca lo sabré, porque yo ya no estoy aquí. / A veces este me parece el contenido de la felicidad tan arduamente investigado. (133; maiuscole nell'originale)

li scrivo SENZA RAGIONE e per farmi compagnia nei giorni interminabili e vuoti. Ed è forse questa la vera RAGIONE del mio destino. Forse sono già arrivato alla tomba da cui posso recuperare il mondo perduto, il mondo invisibile. Ma non lo saprò mai, perché io non sono più qui. Questo mi sembra a volte il contenuto della felicità così arduamente inquisito. (130)

Non è difficile riscontrare ancora una volta l'eco di Roland Barthes, ma anche quella di Proust, con il suo tentativo di recuperare il tempo perduto attraverso la scrittura; e ancora si può rintracciare una somiglianza con il naufrago di Delibes,¹⁰ personaggio con cui il nostro protagonista ha non pochi elementi in comune, o con il *sujeto subnormal* di Manuel Vázquez Montalbán; così come l'influenza del romanzo di Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*,¹¹ esplicitamente menzionato dall'autore nella dedica al testo, a cui pure l'idiota è legato da forti analogie.

4 Un lo postmoderno

Il protagonista della *Historia* di Azúa, nel momento stesso in cui si definisce e si costruisce all'interno del testo, si degrada e si decostruisce come soggetto, mostrando la sua frammentazione e stratificazione; incapace di riconoscersi come soggetto unitario che interpreti il mondo in modo ordinato e sensato, l'Io postmoderno del nostro idiota mostra la sua scissione e debolezza al tempo stesso in cui si relaziona con un mondo insensato e assurdo. Tutto all'interno del testo è sottoposto a un processo di decostruzione, non solo l'identità del protagonista, ma anche ogni aspetto della società spagnola¹² dell'epoca e della vita umana in generale: dall'infanzia all'educazione, dalla vita sessuale a quella amorosa, dalla vita politica e sociale a

10 Mi riferisco ovviamente al protagonista della *Parábola del naufrago*, romanzo del 1969.

11 Romanzo incompiuto di Gustave Flaubert, pubblicato postumo nel 1881.

12 Sulla stessa linea si colloca María del Pilar Lozano Mijares nell'affermare che: «el protagonista de *Historia de un idiota contada por él mismo* se apropia de su experiencia con respecto a las distintas facetas de la sociedad española para deconstruir las y poner de relieve su sinsentido» (2014, 271-2).

quella militare, dalla meditazione filosofica al piacere estetico ed artistico. Così come l'Io del protagonista nasce dalla disgregazione degli Io delle narrazioni tradizionali, il romanzo stesso, in quanto autobiografia di un'idiota, si propone come decostruzione delle grandi narrazioni del passato, mettendo in luce quel «declino della potenza unificatrice e legittimante delle grandi narrazioni speculative e emancipative» teorizzato da Jean-François Lyotard (2002, 69-70) alla fine degli anni Settanta dello scorso secolo.

A quest'opera di revisione e smantellamento delle secolari certezze non sfugge l'idea di felicità, che sembrava essere il tema centrale del testo, ma che poi si rivela un pretesto funzionale ad altri discorsi. Ma certamente la decostruzione delle teorie eudemonistiche ereditate dal passato appare evidente nella rappresentazione dei costanti fallimenti collezionati dal protagonista nei diversi ambiti della sua vita. Come sostiene Laura Silvestri:

Así, la estética del fracaso que caracteriza las novelas del autor, como su destino de perdedor vocacional, no es sólo una manifestación del escepticismo nihilista de nuestra cultura en crisis, sino que parece ser más bien el síntoma de un sufrimiento existencial empezado en la infancia y consecuencia inevitable del momento histórico que le ha tocado vivir. (2009, 146-7)

La ricerca della felicità viene inesorabilmente scardinata fino ad essere individuata come la ragione stessa della infelicità dell'uomo: di essa si nutrono la guerra, lo sfruttamento e l'inganno che perpetuano il rapporto padrone-schiavo. E allora, forse, l'unico rimedio a questo corto circuito consiste nel prestare attenzione «a lo que se ENCUENTRA, y no a lo que se BUSCA» (131; maiuscole nell'originale) («a ciò che si TROVA e non a ciò che si CERCA», 129).

Bibliografia

- Afinoguénova, Eugenia (2004). «Un idiota español en el fin de la historia: Hegel, Kojève y el sujeto filosófico en crisis en *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad* de Félix de Azúa». *Anales de la Literatura española contemporánea*, 29(1), 5-32.
- Azúa, Félix de [1986] (1990). *Storia di un idiota narrata da lui stesso*. Trad. it. di Elide Pittarello. Parma: Guanda. Trad. di: Azúa [1986] 1993.
- Azúa, Félix de [1986] (1993). *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*. 2a ed. Prólogo de Fernando Savater. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bou, Enric; Pittarello, Elide (eds.) (2009). *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa poesía ensayo*. Madrid: Iberoamericana.

- Lacan, Jacques (1974). «Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io». *Scritti*, tomo 1. Torino: Einaudi, 89-94. Trad. it. di: «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je». *Revue française de psychanalyse*, 13(4), 1949, 449-55.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2014). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- Liotard, Jean-François (2002). *La condizione postmoderna*. Trad. it. di Carlo Formenti. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Navajas, Gonzalo (1998). «El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular». Andres-Suárez, Irene (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Editorial Verbum, 15-34.
- Pfeiffer, Michael (1999). *El destino de la literatura*. Barcelona: El Acantilado.
- Silvestri, Laura (1995). «Félix de Azúa: en principio era la narración». del Toro, Alfonso; Ingenschay, Dieter (eds.), *La novela actual española: autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger, 33-54.
- Silvestri Laura (2009). «Félix de Azúa o el estupor de la revelación». Bou, Pittarello 2009, 129-54.
- Tello, Juan Antonio (1998). «Félix de Azúa: la ironía es inseparable de la novela moderna». *Turia*, 45, 195-201.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

La inversión de la relación del yo con el otro Identidad en la ‘otredad nostálgica’ de *Isla Truk* de María Jesús Alvarado y Maribel Lacave

Giulia Maltese
(Università di Bologna, Italia)

Abstract The link between Western Sahara and Spain is framed in a contradictory logic in which the boundary between (Spanish) ‘identity’ and (Sahrawi) ‘alterity’ gradually diffuses, as we go back in time and move towards the (literary) space of the former Province no. 53. In their book of poems, *Isla Truk* (2011), the Canarian authors María Jesús Alvarado and Maribel Lacave – whose childhood is reciprocally linked to Western Sahara – focus on the concepts of ‘identity’ and ‘otherness’ from a dual perspective: both contemporary and far back in time, on their journey towards the utopia of childhood. After a brief historical account, we enter into the subject by highlighting those linguistic and semantic patterns which offer the reader – a ‘visionary reader’ – the key to interpreting the double experience of what we dare to define ‘identity in the Saharawi otherness’.

Sumario 1 Introducción. – 2 Colonización y sucesivo abandono del Sáhara Occidental: la responsabilidad de España. – 3 ¿Identidad en la otredad?: el desdoblamiento del sujeto autorial. – 4 La(s) identidad(es) del sujeto poético entre autobiografía y autoficción. – 5 Conclusiones.

Keywords Western Sahara. Identity. Otherness. Poetry. María Jesús Alvarado. Maribel Lacave.

1 Introducción

En el presente artículo nos proponemos profundizar en la ambivalente relación entre las nociones de **identidad** y **otredad**, enmarcando nuestra reflexión en el contexto de la ambigüedad histórica que vincula el pasado y el presente de España al pasado y al presente del Sáhara Occidental.

Para ello, nos detenemos en el análisis de algunos de los poemas que componen *Isla Truk* de las autoras canarias María Jesús Alvarado y Maribel Lacave (2011), obra procedente de la interiorización de sus recuerdos infantiles y de sus vivencias en el entonces Sáhara Colonial.¹

1 Los padres de María Jesús Alvarado, maestros canarios, tras casarse, emigran al Sáhara y permanecen allí dando clases de español hasta el año de la invasión marroquí (1976): la autora tiene 15 años en aquel entonces. Toda su infancia y adolescencia, por lo tanto, está impregnada de las dos culturas, pues sus padres tienen mucha relación con las familias saharauis. En la actualidad, dicha relación se mantiene, a través de su labor de apoyo a la cultura saharauí.

Alvarado y Lacave – aunque de generaciones diferentes – vivieron su infancia en Dajla (antiguo Villa Cisneros), en el actual Sáhara Ocupado. Ambas son herederas de la ambigüedad de la relación metrópoli-provincia sahariana. Ambas – casualmente – convirtieron sus emociones en poemas «que desprendían el mismo perfume a mar y evocaban un sentimiento compartido» y decidieron publicarlos en un único poemario, dedicado a aquella isla que formó parte de su paisaje cotidiano, de su utopía, aquella isla en la que «jugábamos y soñábamos [...] símbolo de libertad y de futuro».²

Ahora bien, si de la existencia de la Isla Truk – antiguamente Isla Kerne, o Herne³ – queda constancia ya en *El Periplo* de Hannon de Cartago (470-00 a.C.),⁴ en la obra de Alvarado y Lacave, las coordenadas históricas – y geográficas – que demuestran la existencia de la Isla Kerne se difuminan en los tonos nostálgicos, en los matices utópicos que marcan el mundo de la *Isla Truk*. Tal como queda reflejado en las palabras de Alvarado, *Isla Truk* es la infancia, la inocencia, el tiempo en que todo era posible:

Todos tenemos, pues, nuestra particular Isla Truk, porque siempre, en algún rincón del alma, pervive y se conserva intacto lo que fuimos [...] Isla Truk, la pequeña perla de Río de Oro, la guardiana de Al Dajla, está dentro de mí, cuidando lo que fui y ayudándome a no dejar de ser la misma, a mantenerme, como ella, firme y serena, por muy fuerte que soplen los vientos. Isla Truk, la pequeña perla de Río de Oro, la guardiana de Al Dajla, sigue allí, donde siempre, acariciada por el mismo

En cuanto a Maribel Lacave, tiene – tuvo – un hermano saharauí que llega a su familia aún antes de que ella naciera; vive su niñez entre Tarfaya y Dajla; se casa con un miembro del Frente POLISARIO y tiene hijastros e hijos postizos saharauis. Es fundadora de la primera Asociación de Apoyo al Pueblo Saharauí y sigue militando en sus filas.

2 Todas las citas de Alvarado y Lacave que figuran en el presente trabajo proceden de las entrevistas realizadas por vía telemática a ambas autoras.

3 En cuanto a la etimología de la Isla Kerne, hay autores que defienden que procede del hebreo *keran* (lit. ‘que está en frente’) y otros que remiten a un origen griego de la palabra (κέρας, ‘cuerno, punta, cabo o embocadura de un río’, o κερνος, ‘vaso para el culto’, pues isla frondosa, con árboles cargados de frutos, como ofrenda a los navegantes) (Casariego 1947, 52).

4 Según se indica en la obra, éste, con la intención de navegar más allá de las Columnas de Hércules, tras pasar por Libia, llegaría al río Lixos. Allí, «después de haber costeadado el desierto rumbo al Sur durante dos días y hacia el sol Levante durante un día», alcanzaría un golfo, en el cual se encontraría «una pequeña isla de cinco estadios de bojeo» (Casariego 1947, 27). Continúa Hannon: «La llamamos Kerne. Por el viaje que hicimos juzgamos que estaba situada en la línea recta de Cartago y que era igual la distancia de las Columnas a Cartago que a Kerne» (28). A este respecto, la tesis que defiende la correspondencia con el Río de Oro resultaría ser la más aceptada: «allí está el amplia bahía que forma la península de Río de Oro, y dentro de ella una islita muy pequeña [...] Esta islita se llama además Herne» (55). Otro dato que confirmaría dicha hipótesis son los tres días de recorrido que corresponderían a los 300 km que median entre el río Lixo y el río Sakiel-el-Hamra, en el norte del entonces Sáhara español, en cuya desembocadura se encontraría la colonia de Kerne.

viento, con sus mismas orillas blancas y con nuestras voces de entonces entre las rocas. (en Alvarado, Lacave 2011, 36)

Por su parte, Lacave insiste en la descripción nostálgica de aquel pasado comunitario vivido en sintonía con el entorno saharauí y saqueado por la invasión marroquí:

Isla Herne o Kerne la llamaron los cartagineses y los griegos, Isla Truk para los saharauíes, Isla infancia para quienes añoramos su contorno. Siempre cercana, siempre prometiendo entregarse con la bajada de cada marea [...] La invasión genocida del Sáhara por parte de Marruecos me ha negado hasta hoy el derecho a volver a transitar por las arenas de mi niñez, por las orillas del tiempo, pero lo que no podrán nunca es arrebatarme la memoria de lo que fuimos y lo que seremos. Porque siempre nos queda Truk, esa porción de sueños y utopías rodeada de mar y libertad por todas partes. (en Alvarado, Lacave 2011, 30)

En las definiciones que las autoras dan de la isla que inspiró su poemario y que – en la distancia – sigue reavivando sus recuerdos, destaca el apego, el legado que vincula las vivencias de las dos mujeres en el desierto a la esencia más íntima de los **yo**s poéticos que se hacen eco de la felicidad del encuentro y del dolor de la pérdida. *Isla Truk* reafirma, pues, la tensión entre la visión a-temporal, a-histórica de la poesía y la temporal e histórica, propia de nuestra modernidad,⁵ a la vez que remite a aquel ahora en que tan solo la palabra poética se coloca, en su lucha constante tanto con el pasado como con el futuro, enmarcada en un acto verbal que reivindica e impone su presentez. Las utopías a-temporales en su relación paradójica con la historicidad del abandono y de la ocupación del Sáhara Occidental, se realizan pues como vivencia presente. Los versos reavivan los recuerdos y muestran «el contorno de Truk|sobre la mar altiva,|inmune a los ataques del olvido» (Lacave en Alvarado, Lacave 2011, 17).

Es más, en *Isla Truk*, el **yo** español y el **otro** saharauí invierten el orden de las relaciones coloniales. El **yo** comparte su condición de sujeto con el **tú**, se niega a objetivarle: de ahí que se combinen elementos de autobiografía y de autoficción, de manera que ambos sujetos – el **yo** y el **tú/otro** – se fundan, manteniendo una relación dialógica en una completa comunión de sentimientos: la decepción del abandono, la rabia del exilio y la esperanza de volver al Sáhara liberado.

5 A este propósito, véase los conceptos de ‘visión analógica’ e ‘visión irónica’ del tiempo desarrollados por Paz (1972, 1974), Pozuelo Yvancos (1998) y Taravacci (2013).

2 Colonización y sucesivo abandono del Sáhara Occidental: la responsabilidad de España

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, consideramos conveniente detenernos en los lazos históricos que unen el territorio sahariano a España.

Con la Real Orden del 26 de diciembre de 1884, el Sáhara se convierte en protectorado de España. Entre 1885, tras el Pacto de Berlín que sancionó el reparto colonial en África, y 1912, España y Francia firman una serie de acuerdos orientados a establecer las fronteras coloniales del Magreb. De esta manera, el Sáhara Occidental queda reconocido como un territorio con fronteras específicas bajo el dominio colonial español. A partir de 1958, bajo la dictadura de Francisco Franco, en el contexto del esfuerzo del régimen por buscar consenso y reconocimiento internacional, el gobierno decide acabar con el estatus colonial de la región apelando a un recurso distinto al de la descolonización que se está produciendo en toda África: la provincialización (Bárbulo 2002, Barona 2004, Gimeno Martín 2007, Hodges 2014). Si por un lado se equipara la neo-provincia nr. 53 a las demás provincias españolas – pues le corresponderían derechos de representación en las Cortes y organismos públicos –, la misma Ley 8/61 de 19 de abril 1961, no asimila el Sáhara a las demás provincias ya que regula un «régimen jurídico particularizado» que trata de aspectos específicos como «el sistema de fuentes que rige en la provincia, la organización judicial, el régimen de la propiedad comunal y tribal, el derecho a la práctica de la religión islámica y de sus usos y costumbres tradicionales, el peculiar régimen local etc.» (Ruíz Miguel 1995, 187-8). En efecto, el lenguaje de la relación entre metrópoli y colonia se caracterizaría por su carácter híbrido: el estatus colonial se justifica en los términos de la mejora económica de las poblaciones colonizadas y de la misión civilizadora de España por la naturaleza particular de la sociedad saharauí. Un «mutuo y fraternal afecto y una diáfana identidad de ideales y criterios» (Gimeno Martín 2007, 178-9) rige las relaciones coloniales entre el Sáhara y España. La retórica franquista de supuesta empatía, entendimiento y comprensión mutua hace que los dos pueblos estén «unidos en las penas y en las alegrías» y que el bienestar que procedería de esta relación conduzca a los saharauis «por la senda de lo moderno a una existencia mejor en todos los órdenes» (Munilla 1974, 147). Con esta retórica se invisibiliza y menosprecia la violencia de la situación colonial.

España nunca cumpliría con sus obligaciones. El 26 de febrero de 1976, el último soldado español abandonaría el territorio, dejando que Marruecos, tras firmar los Acuerdos Tripartitos de Madrid (14 de noviembre de 1975) y ocupar el territorio con la Marcha Verde (6 de noviembre de 1975), obligue a más de 250.000 saharauis a vivir en el

exilio de la estéril *hamada* argelina, y condene al resto de la población a vivir dentro de las fronteras socioeconómicas y culturales impuestas con la construcción del Muro de la Vergüenza (1981-87).

Tras el cese al fuego de 1991 y la aprobación de más de 100 resoluciones de Naciones Unidas en favor de la celebración del referendun de autodeterminación del pueblo saharauí, el Sáhara Occidental sigue en su estatus de territorio no autónomo pendiente de descolonización. En medio de un clima de tensiones y de olvido, el pueblo saharauí sigue luchando por decidir su futuro. Sin embargo, la postura de Marruecos en contra del derecho internacional y la pasividad del gobierno español y de la comunidad internacional son algunas de las razones que hacen del Sáhara un problema enquistado (Soto-Trillo 2011).

3 ¿Identidad en la otredad?: el desdoblamiento del sujeto autorial

Ahora bien, si la historia institucional y la geopolítica hacen caso omiso del vínculo existente entre las dos comunidades españolas - 'europeos' y 'nativos' -, que compartieron el mismo tiempo y espacio durante casi cien años de convivencia, la literatura, el verso, concretamente, se hace eco de este proceso de hibridación identitaria.

De por sí, resulta difícil ofrecer una definición unívoca del concepto de identidad. Ante todo, identidad es ser idéntico a uno mismo. Sin embargo, identidad es también compartir un 'carácter esencial' con la comunidad. La identidad puede entenderse como una propiedad del individuo o como resultado del proceso de interacción social (Bamberg, De Fina, Schffrin 2011, 265). Además, identidad es *performance* (Butler 1990, 2010) pues se define en la práctica discursiva, presentándose más bien como proceso de identificación nunca acabado (Hall, Du Gray 1996). Por lo tanto, en la definición de identidad subyacen multitud de matices, pues la identidad personal (**yo**) se acompaña de la social (comunidad) y de la situacional (sujeto discursivo) (Bamberg, De Fina, Schffrin 2011; van Dijk 2010).

Sentado esto, veremos cómo, en *Isla Truk*, los límites entre las tres categorías propuestas se difuminan, al igual que el límite entre el yo idéntico a sí mismo y el **tú**.

Por un lado, en los poemas objeto de nuestro análisis, la reflexión sobre la noción de **otredad** puede abarcarse desde dos enfoques distintos y complementarios: la otredad 'exótica', 'oriental', asociada a la condición de hombre civilizado o por civilizar, desarrollado o subdesarrollado, se acompaña, pues, de la otredad lingüística, por así decirlo, intra e intertextual. En efecto, en los versos de *Isla Truk* se concretaría tanto el concepto de **otro** definido por asimilación o diferencia, teorizado

por Todorov (2003), como el de **otro** en tanto que sujeto dialógico, introducido por Bakhtín (2000).⁶

Sin embargo, por el otro, en la producción poética de Alvarado y Lacave – incluso en las obras anteriores al citado poemario – asistimos a un intento inconsciente de **inversión** del orden colonial:⁷ al «conquistado» ya no se le considera como «híbrido de una imposición» sino como «híbrido de una fusión» (Rodríguez Villafuerte 2001, 154). A la vez, el pueblo saharauí y el Sáhara Occidental participan activamente y discursivamente en la interacción de dos conciencias – el **yo** y el **otro** – y en su interpenetración, pues el **yo** reafirma su identidad reflejándose en el **otro**, el alma del **yo** se entrega a la la caricia del otro.

Emblemáticos a este respecto, son algunos de los poemas de *Donde sólo media luna* (1988), otro poemario de Lacave dedicado a sus vivencias en el Sáhara. En los versos de «Aquella niña», la autora presenta a sí misma como un **yo** consciente de las diferencias que distinguen al colonizador del colonizado y, sin embargo, dispuesto a salir de esta posición privilegiada y superior para asimilarse al **tú**:

Aquella niña

Recuerdo **mi** niñez en **tu** desierto
 los juegos infantiles
 las sonrisas
 la enorme miseria de **tu** pueblo
 contemplada
 desde **mis cándidos ojos coloniales**
 rebeldes y amorosos
 mi entrañable amigo saharauí.
 Hoy, que han pasado tantos años
te conservo fijo en la conciencia.
 Siento que es **mío tu** destino

6 Según Todorov (2003), la experiencia de la alteridad se traduciría en dos figuras fundamentales: el asimilacionismo – la identificación del otro con uno mismo – y la diferencia entre un ser superior y uno inferior. Ambas figuras procederían de la tendencia del **yo** al egocentrismo, pues suele identificar los valores generales con los propios. Por otro lado, Bakhtin insiste en que el **yo** reafirmaría su identidad reflejándose en el **otro**: «La envoltura del alma carece de axiología propia y está entregada a la misericordia y a la caricia del otro. El núcleo inefable del alma puede ser reflejado tan solo en el espejo de una compasión absoluta». Es más, en su obra destaca la necesidad del encuentro del «sentido del yo» con «el sentido del otro» en el marco de un intercambio constante de preguntas (del **yo**) y respuestas (del **otro**)» (2000, 155-9; negrita de la Autora).

7 Inversión parcial y personal, enmarcada en el contexto de las vivencias individuales de las autoras del poemario y de los civiles canarios, los cuales siempre mantuvieron una relación privilegiada con el pueblo saharauí.

mía la flor que **has** plantado
 en las arenas.
 A veces quisiera volver a ser la
 niña que **te** daba la mano
 que **te** amaba
 que jugaba **contigo** a hacer la guerra.
 A veces quisiera ser para **tu** pueblo
 aquella niña
hermano saharauí.
 (Lacave 1988, 8; negrita de la Autora)

En el texto, asistimos al intento de identificación del **yo** colonizador y de sus «cándidos ojos coloniales», con el **otro** colonizado, «el entrañable amigo saharauí» y, por consiguiente, con la pluralidad de **los otros** (saharauis) que le rodean: «Siento que es mío tu destino | **mía** la flor que has plantado | en las arenas». Es más, los versos, a través del juego de oposiciones entre el **yo** «niña» y el **tú** «hermano saharauí», remiten a la noción de alteridad textual que conlleva el reconocimiento de la presencia del **otro** en tanto que sujeto discursivo («**tu** desierto», «**te** conservo», «la niña que **te** daba la mano», «que jugaba **contigo**»).

El dialogismo se realiza en la transmisión de un mensaje codificado en una dada dimensión social: mediante la palabra el autor dialoga con el receptor de la obra a la vez que la obra dialoga con el contexto histórico cultural en el que ha nacido - la época del Sáhara Colonial (1884-1975) -, con sus raíces y con la interpretación futura y los nuevos significados que se le atribuirán. De esta manera, el **yo poético** español existiría - también discursivamente - para y a través del **otro** saharauí.

El sujeto colonizador, el que ejerce el *locus enunciatis*, presenta a un sujeto periférico que es, a la vez, segundo sujeto del acto ilocutivo, pues el **yo autorial** se desdobra, reencontrándose a sí mismo en una duplicidad que forma parte de su pasado y de sus emociones presentes. En el arte poético se hace patente entonces la dualidad del ser, más que su identidad, pues del **otro** el **yo** obtiene palabras y formas para llegar a la autoafirmación.

Por otra parte, el vínculo con el **otro** es establecido por el hecho de que ambos - el **yo** poético y el **tú/otro** - comparten la misma imposibilidad de un retorno a la utopía de la libertad pasada. Y es en el marco de esta imposibilidad que se realiza la analogía entre el medio físico y la memoria del pasado que a ese mismo medio está vinculada. A este respecto, Lacave insiste en su voluntad de absoluta asimilación física con el contexto sahariano o el **tú dialógico** al que se dirige en «Liberaremos»:

Liberaremos

Porque **soy isla**
entiendo el secreto del mar
que **te** acaricia

amorosamente

las orillas.

Porque **tengo acantilados** en la piel
y **desiertos profundos** en los **ojos**
me duelen tus heridas

una

a

una

Porque **me palpo** nerviosa
la mirada

Y no **acepto tu imagen**
ni la **mía**

Porque **estamos** en guerra **las dos**
liberaremos
o **moriremos juntas.**

(Lacave 1988, 11; negrita de la Autora)

El poema se construye alrededor de la inicial oposición **yo-tú/otro** que pronto deja el paso a un **nosotros inclusivo**. La asimiliación de la autora con el entorno sahariano lleva a la identificación física con el referente del poema: el Sáhara. Aquí Lacave se vuelve **isla, acantilados y desiertos profundos**. Empatiza con el **dolor** y las **heridas** de **imágenes** aparentemente diferentes y, sin embargo, idénticas. Idénticas en la **guerra**, dispuestas a compartir tanto la buena como la mala suerte: la **libertad** o la **muerte**.

De la misma manera, Alvarado, ya en *Suerte Mulana* (2003),⁸ reiteraba la íntima necesidad de la identificación con el **otro** saharauí, pues la obra - como bien indica el prólogo - se centra en la historia de una amistad infantil que se presenta como «metáfora de la necesaria amistad entre dos pueblos vecinos» (Alvarado 2003, 12). El vínculo con el poemario editado ocho años después es evidente. Una vez más, la autora hace hincapié en la importancia emocional de su infancia en el Sáhara: «el itinerario de nuestra vida está determinado por innumerables circunstancias. Una de las más importantes suele ser el lugar donde transcurren nuestros

8 Obra en prosa considerada por la autora el antecedente de *Isla Truk*. El título - expresión que combina *hasanía*, primera lengua oficial en el Sáhara Occidental, y español - remite a «la resignación ante la voluntad de Dios, la fuerza del destino, lo que se nos da o deja de dar sin intervención de nuestra voluntad» (Alvarado 2003, 91).

primeros años de «conversación» con la vida. Si yo no hubiera pasado mi infancia en el Sáhara, mi manera de ver el mundo sería muy distinta» (17). Es más, la autora insiste en la comunión de experiencias que acomunan el ideal del **yo individual** – el autor – con el del **yo social**, idéntico a sí mismo, en el caso del pueblo español, e idéntico a la alteridad del **otro**, el pueblo saharauí. Esta comunión se concretaría, una vez más, en la compartición de la experiencia del exilio: el exilio del pueblo saharauí tras la ocupación marroquí y el de aquellos civiles españoles – en su mayoría canarios⁹ – instalados en la provincia y perfectamente integrados en el contexto sociocultural sahariano. En palabras de Alvarado: «Cuando España entregó el Sáhara, el pueblo saharauí que no quiso someterse al dominio marroquí se exilió en el interior del desierto. Para ellos comenzó entonces un largo periodo que aún no sabemos cuándo ni cómo acabará. Pero también muchos de los españoles que tuvimos que irnos [...] también nosotros, insisto, sufrimos desde entonces una suerte de exilio» (2003, 18). Un exilio que, igual que a muchos españoles, le cogió desprevenida, «aquel verano de sus quince años en que el avión despegó con las maletas cargadas de tristeza e incertidumbre» (63) y que junto con el recuerdo nostálgico y el miedo al olvido protagonizan también los versos de «Olvidarte», poema incluido en otro poemario, *Al sur de Zagora* (2010):

Olvidarte

Este atajo largo y seductor
que **me** conduce, camuflada, hasta **tus** brazos,
me empuja **ahora** a las montañas,
hacia las cumbres blancas
que se estiran y **me** sorprenden
pronunciando **mi** nombre.

Se torna familiar el aire y el camino,
el agua fría y cantarina del río
y las acequias,
el puente de cuerda,
los olivos,
los rostros sin edad
de los pacientes vendedores
que adornan de collares la mañana.

9 Según los datos recogidos por Munilla (1974 75-6) entre los 'europeos', es decir, los españoles instalados en la región – funcionarios civiles y militares, técnicos y trabajadores temporales, comerciantes, entre otros – los productores y comerciantes canarios constituyen el núcleo mayoritario.

Y **siento** -amor, lo siento-
 que **quiero** levantar una casa roja y fresca
 con la roja tierra del valle de L'Ourika,
 una casa adornada de pájaros y flores,
 envuelta en verde y agua y risas.
 Una casa donde **poder soñar**
que todo ha sido un sueño,
 donde no echar en falta **tus** caricias,
 donde escuchar correr el agua
para siempre,
 y olvidarte.
 (Alvarado 2010, 7; negrita de la Autora)

Aquí, una vez más, el **yo**, indiferente al orden relacional impuesto por las circunstancias históricas y las voluntades políticas, defiende su derecho a **amar** en el sentido más amplio y concreto del término: echa en falta los «[a]brazos» y las «caricias» de un **tú** – el Sáhara – al que se le permite «nombrar» al **yo** y, por ende, tomar conciencia de sí mismo – de su existencia – y sorprenderle – «las cumbres blancas | que se estiran y me sorprenden | pronunciando mi nombre». ¹⁰ El derecho a **amar** se presenta como derecho universal en el sentido atemporal del término: los verbos en presente **siento** y **quiero**, acompañados de los adverbios **ahora** y **siempre**, detienen el instante poético y al universalizar el tiempo, universalizan el sentimiento: el amor. En ese afán por disolverse en el otro, el **yo** se reconoce fuera de sí, se divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles. En fin, tanto Lacave como Alvarado en todo verso dirigido al Sáhara defienden la ambigüedad del **yo poético** en tanto que **yo** y **otro**, español y saharauí, a la vez.

Hoy en día, desde sus nuevas islas – las Islas Canarias –, ambas autoras siguen insistiendo en la violencia emocional de aquel exilio compartido que les fue impuesto a mediados de los Setenta, de la separación forzada de su otro **yo**, el **yo saharauí**. Si a los saharauís se les ha negado la posibilidad de «recuperar los recodos de [s]u niñez, pisar las mismas calles, oler los mismos aromas, comprobar tus recuerdos», Lacave insiste en la distancia emocional y política que la separa del Sáhara y de su infancia, común a todos los que ya tienen «el corazón dividido para siempre». Por su parte, Alvarado afirma de manera muy tajante: «[La distancia que hay entre el Sáhara y las Islas Canarias] es absolutamente un exilio. En el momento de salir resultó

10 A este propósito, cabe mencionar lo defendido por Bakhtin, según el cual: «todo lo que se refiere a mi persona, comenzando por mi nombre, llega a mí por boca de otros [...] con su tono emocional y volitivo. Al principio, tomo conciencia de mí mismo a través de los otros; de ellos obtengo palabras, formas, tonalidad para la formación de una noción primordial acerca de mí mismo» (2000, 161).

muy doloroso, y aún hoy la sensación es de absoluto desgarró».

Ambas son víctimas de aquel sincretismo identitario que es fruto de aquellos años de integración forzada. A este propósito insiste Lacave: «creo que esa otredad la sentimos todos los que vivimos en el Sáhara, pero al volver, donde ya no éramos netamente canarios, sino algo más, habíamos crecido culturalmente, traíamos otra visión del mundo, otra forma de relacionarnos, esa otra mirada que ya no nos habría de abandonar nunca». El **yo** abre una brecha en el muro divisorio que le aparta del **otro**, en busca de aquellos elementos que les acomunan, más allá de toda diferencia. Es más, en la ya citada definición que las autoras dan de la *Isla Truk*, se llega a la compenetración del sujeto autorial con el entorno de su receptor. En palabras de Alvarado: «Isla Truk, la pequeña perla de Río de Oro, la guardiana de Al Dajla, sigue allí, donde siempre, acariciada por el mismo viento, con sus mismas orillas blancas y con nuestras voces jugando entre las rocas. Nos quedamos allí, y a ella volvemos sin remedio, aunque solo sea con el alma, para recontrarnos con lo mejor de nosotros» (en Alvarado, Lacave 2011, 36). En la misma línea, Lacave reitera: «Si el desierto hizo de mí una irremediable nómada y me enseñó a amar la libertad por encima de todas las cosas, Truk me otorgó unas maravillosas alas con las que no he dejado de volar y soñar desde entonces [...] Porque siempre nos queda Truk, esa porción de sueños y utopías rodeada de mar y libertad por todas partes» (en Alvarado, Lacave 2011, 30).

4 La(s) identidad(es) del sujeto poético entre autobiografía y autoficción

Una vez sentada la dúplice naturaleza de un **yo** que en el verso se hace **otro**, consideramos interesante reflexionar sobre los límites entre autobiografía y autoficción y los mecanismos que subyacen en el proceso de identificación con el **tú** al que los poemas de *Isla Truk* – en concreto, los cuatro seleccionados por Alvarado y Lacave¹¹ – se dirigen.

En los versos de ambas autoras, el **yo poético** autobiográfico incluye en sí mismo al **otro**, pues por un lado la emoción se universaliza, trascendiendo los confines de la experiencia individual y, por el otro, emerge un yo precario y conflictivo que ensaya diferentes voces y busca el encuentro con la palabra ajena.

Las autoras parten de una premisa historicista – un marco histórico específico – para enfocar el problema de la complejidad de la ontología

11 Como indicamos en el texto, el criterio de selección de los poemas es arbitrario. Las mismas autoras han escogido aquellos que consideraron los más representativos, es decir los que mejor reflejan la duplicidad del sentimiento de pertenencia, el apego a la patria feliz de la infancia y la nostalgia desde el presente por el paraíso perdido.

del yo. Y es que hay que considerar que el autor, a la vez que afirma su autoría, se disuelve en el texto, situándose en el borde entre la escritura y la existencia, «entre el corpus literario y el cuerpo viviente» (Campillo 1992, 30). Es decir, si por un lado el escritor impone su autoría y existencia extra-textual, por el otro, insiste en colocarse dentro de un espacio lírico que, *per se*, le iguala con el **objeto** de sus versos para convertirse ambos en **sujetos** – complementarios – del poema.

Veamos algunos ejemplos:

Nagua

Te recuerdo amable y azul.
La **melfa**¹² oscura abierta por los lados
dejando entrever el estampado
y tus senos. Las manos rojas,
voladoras, contando tradiciones
y trenzándome el pelo. Los ojos negros,
la voz profunda, y el tiempo quieto...

Te **recuerdo** y quisiera
saber **quién eras tú**, qué mujer
luchadora y triste se escondía
tras el abrazo y la sonrisa,
qué **soledad**
te llevaba hasta la mía,
para llenarnos ambas de **ternura**
y canciones,
cómo sería si ahora
pudiéramos volver
a aquellas tardes sin prisa,
y decirnos
lo que nunca nos dijimos
porque yo era solo una niña
y tú mi mora.

Nunca sabrás, Nagua querida,
que **tan lejos en la distancia**
y en el tiempo,
aún me sigue cuidando
tu recuerdo
(Alvarado en Alvarado, Lacave 2011, 15; negrita de la Autora)

12 Vestimenta tradicional femenina del Sáhara Occidental.

Aquí, Alvarado actualiza y universaliza la relación con aquella mujer saharauí que cuidaba de ella cuando era pequeña: «una mujer dulce y cariñosa, que me contaba cuentos para que me durmiera, que me trenzaba el pelo, jugaba conmigo y a quien quería casi como a una abuela o una segunda madre». De sus versos desprende cierta voluntad de acercamiento y de asimilación en el marco del universo compartido de la infancia, el único universo en el que dicha asimilación puede darse. A la vez, Alvarado es consciente de la lejanía **en la distancia y el tiempo** que separa su **yo infantil** del **adulto** cuyo vínculo indisoluble se concreta en el **recuerdo**. En palabras de la autora: «Escribí el poema recordándola, desde otra tierra y en otro tiempo, ya como adulta, deseando poder conocerla de verdad y saber algo de sus sentimientos y de su vida; algo ya, por desgracia, imposible». En otro poema, «Vieja foto», destaca la misma actitud:

Vieja foto

He encontrado esta mañana
una vieja foto de mi infancia.
Está gastada y algo rota por un lado,
pero aún desprende el aire cálido
del momento del disparo,
y se oye el mar, al fondo, entonando *folías*¹³
con bello punteo de desierto.

Se adivina un **horizonte largo**,
tan largo
**como todos los años que han pasado
y los que quedan;**

y el secreto
de un cielo azul a veces,
a veces rojo,
a veces negro y estrellado, un cielo
que lo envuelve todo,
que me abraza siempre.

Yo luzco despeinada por el viento
y se oyen tambores, palmas y *esgarit*¹⁴
de mujeres alegres;
canciones de eurovisión,

13 Canción del folklore canario.

14 Sonido que hacen las mujeres saharauís con la lengua.

juegos de escuela,
 los cantos de la iglesia
 y la llamada a orar de madrugada
 adormando el silencio y los poemas.
 Asoman lápices de colores,
 arena en los rincones,
 olor a **gofio**¹⁵ y a té
 con hierbabuena.

Y un ventanuco en el techo
 por donde se escapó el tiempo.

**Tiempo solo mío,
 tiempo que no vuelve
 y que el alma de esta foto en blanco y negro
 guarda para siempre.**

(Alvarado en Alvarado, Lacave 2011, 30; negrita de la Autora)

Una vez más, Alvarado **alarga el horizonte**, dilata el tiempo y actualiza los sentimientos. La autora busca las piezas que componen el puzle de su infancia, de **los años que han pasado** y de su identidad actual, **los años que quedan**. Para ello, se apoya en una selección de imágenes multidimensionales: «el paisaje del desierto y el mar mezclado con las canciones de eurovisión que escuchábamos en la radio, el sabor y olor del **gofio** alternando con el del té y la hierbabuena, los **esgarit** de las mujeres saharauis acompañando las folias de las islas... todo ello con el viento y el calor... una mezcla de sensaciones y elementos que son a fin de cuentas, los que componen mi infancia mestiza». Alvarado, al proyectar las imágenes **yo autorial** y del **yo narrante** en el pasado, las descompone y recompone, recordando lo conocido y sustituyéndolo. Se establece cierta solidaridad entre la voz del autor y la del narrador en una dimensión compartida por ambos: la dimensión poética.¹⁶

Por otra parte, en los poemas de Lacave, la negación de la supuesta oposición entre lo real y lo ficticio se impone con cierta violencia en el texto, pues la autora procura colmar el vacío entre las esferas de lo real y de lo imaginario: el espacio lineal trasciende inmediatamente los confines reales para adquirir una marcada dimensión simbólico-existencial; el tiempo lineal, sucesivo e irreplicable se diluye en la noción de tiempo universal, alcanzando un valor absoluto. Veamos un ejemplo:

15 Harina tostada de maíz, alimento típico de Canarias.

16 Es más, en los versos propuestos, destacaría la presencia de la que Pozuelo Yvancos denomina «voz reflexiva»: aquella voz que permite construir al **yo** un lugar discursivo que no le pertenece al autor o le pertenece de forma figurada (1998, 168).

Tiempo de inocencia

El viento sopla sobre los barcos de papel
sobre los paracaídas de plástico.

Sopla sobre la niñez,

ese **insólito tiempo de inocencias**

cuando aún no sabíamos

que los barcos se hundirían sin remedio,

y que las bombas acabarían cayendo

sobre Kabul, M'Dreiga, Gaza o Bagdad.

Ese tiempo en que no nos preguntábamos

adónde emigrarían las gaviotas de las playas de Butarja¹⁷

ni en qué puerto vararían los membrillos

que dejábamos salándose en el mar.

Ese tiempo en que sólo Truk era todo el horizonte.

(Lacave en Alvarado, Lacave 2011, 13; negrita de la Autora)

Aquí, el tiempo histórico - el tiempo, según Lacave, «de los primeros bombardeos sobre Irak, cuando vi a los soldados norteamericanos caer sobre Bagdad en paracaídas», el tiempo de «nuestros juegos infantiles en el Sáhara donde hacíamos unos paracaídas con bolsas plásticas y los lanzábamos sobre el acantilado de la playa o desde las azoteas de las casas» - se reescribe en el espacio de la enunciación lírica «como actualidad de la vivencia que afecta no solo a las deixis espaciales y temporales, sino a las deixis personales por las cuales la vivencia se ejecuta en el tiempo de la lectura» (Pozuelo Yvancos 1998, 46). En ese sentido, el espacio enunciativo de la lírica se problematiza: ¿quién habla?, ¿cuándo habla? y, ¿desde dónde?. Una vez más, el **yo** acaba disolviéndose en un **nosotros**, que es la suma de sus múltiples identidades. El caso más emblemático a este respecto es el del poema que presentamos a continuación, «Al borde del regreso»:

Al borde del regreso

Cuándo **podré** bañarme en **ti**, mar de **mi** infancia,

si la espuma se ha secado

y el aire, plagado de misiles,

ha perdido el aroma que persiste en **mis** sueños.

Cuándo **podré** volver a pisar **tus** dunas, **tus** recodos,

si el tiempo me aleja de aquel torbellino

17 Lacave en su entrevista la define como «la antesala de Truk».

de risas y de juegos
de aquel olor a incienso y a salitre
que se superponían a la piel como un vestido nuevo.

Cuándo **liberaremos tus** muelles, **tu** cielo, **tus** arenas,
mis recuerdos.

Cuándo **podremos** volver a creer que todo **en ti** es posible.
(Lacave en Alvarado, Lacave 2011, 25; negrita de la Autora)

En los versos de Lacave, además de destacarse el intento del **yo** de reconciliarse en un futuro con algo perdido a lo largo del tiempo, se insiste en que el **tú** y el **nosotros** son proyecciones del propio **yo**, representaciones de la intimidad del sujeto. El «yo sentiente» (Pozuelo Yvancos 1998) empatiza con el objeto y con el destinatario de sus versos – el Sáhara y el pueblo saharauí, respectivamente – que, a su vez, se identifican con el **yo pensante** y **narrante**. Los versos finales, de hecho, justifican discursivamente tanto la identificación del Sáhara con el pueblo saharauí como la asimilación del **yo** al **tú**. Ese sentimiento desprende de las palabras de la misma Lacave en su voluntad de ofrecernos la clave de interpretación del texto, pues regresar al Sáhara «por un lado significaría que el pueblo saharauí ha alcanzado la victoria y vuelve a su patria, porque yo no volveré hasta que no puedan volver todos [...] Pero además, para mí, en lo personal, significaría cerrar el círculo, recuperar los escenarios de mi infancia que me arrebataron, volver a sus olores, sus colores, a los recuerdos».

5 Conclusiones

En el presente trabajo hemos intentado esclarecer la relación que vincula la noción de **yo** a la del **otro**, enmarcando nuestra reflexión en la lógica del ambiguo análisis histórico y literario de las conexiones España-Sáhara Occidental.

Tras la provincialización del territorio sahariano, asistimos a un proceso de hibridación identitaria paralelo al programa de aculturación de la población autóctona, del **otro exótico, oriental**, desarrollado por la ex metrópoli, en el intento de fomentar la progresiva compenetración de las dos comunidades españolas: la peninsular y la saharauí. Si, por un lado, destaca el carácter orientalista y segregacionista de la **misión** del régimen franquista, por el otro, el proceso de sedentarización y consecuente culturización de los **nativos** conllevaría el establecimiento de vínculos humanos entre los civiles españoles instalados en la provincia y los civiles saharauíes residentes en los principales centros urbanos (Barona 2004).

De ahí que, el poemario *Isla Truk*, debido a la relación íntima de ambas

autoras con el entorno sahariano, ofrezca múltiples claves de interpretación del concepto de identidad y supere los límites entre la noción de identidad personal (**yo**), social (comunidad) y situacional (sujeto discursivo) (Bamberg, De Fina; Shiffrin 2011; van Dijk 2010): identidad doblemente híbrida pues el **yo biográfico** integra al **yo poético** y al **otro saharauí**, a la vez. La frontera entre autobiografía y autoficción se invisibiliza y, en la nostalgia del encuentro con el compañero y el espacio sahariano, el **yo** se disuelve en un **nosotros inclusivo**. Es decir, el proceso de constitución de la identidad del **yo** se desarrolla en el marco del acto poético, teniendo en cuenta aquellos elementos biográficos que influyen en dicho proceso. Si el tiempo lineal, el tiempo de la historia genera definiciones, separa, divide y condena al exilio - exterior e interior -, el tiempo de la inocencia infantil, del verso, es sinónimo de universalidad y presentez atemporal, de unión absoluta. En *Isla Truk* autobiografía y autoficción se compenetran y dejan que autor, narrador y personajes se expresen a través de una 'voz reflexiva' consciente de la otredad implícita en el **yo**. Es más, a partir de la disolución de los límites que se interponen entre el **yo** y el **tú**, en la poesía de Alvarado y Lacave destacamos la presencia de un **yo sentiente** que reivindica su duplicidad y multiplicidad: los versos de *Isla Truk* identifican al **yo narrante** con el **yo narrado**, al sujeto con el objeto de su poesía, al colonizador con el colonizado.

En fin, Alvarado y Lacave, en su obra, insisten en la complejidad de la íntima naturaleza del **yo**. A través de sus recuerdos infantiles, enmarcados en el contexto geopolítico del entonces Sáhara Colonial, y de su vínculo presente e indisoluble con su *Isla* comparten o, mejor dicho, empatizan con el dolor y la esperanza del **otro** que, más que objeto o destinatario de sus versos, es sujeto protagonista junto con el **yo autorial**.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
- Alvarado, María Jesús (2010). *Al sur de Zagora*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Patio.
- Alvarado, María Jesús (2003). *Suerte Mulana*. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Puentepalo.
- Alvarado, María Jesús; Lacave, Maribel (2011). *Isla Truk*. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Puentepalo.
- Bakhtín, Mikhail (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Madrid: Taurus.
- Bamberg, Michael; De Fina, Anna; Schiffrin, Deborah (2011). «Discourse and Identity Construction». *Handbook of Identity Theory and Research*. New York: Springer, 177-99

- Bárbulo, Tomás (2002). *La historia prohibida del Sáhara Español*. Madrid: Destino.
- Barona, Claudia (2004). *Hijos de las nubes*. Madrid: Langre.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (2010). *Parole che provocano. Per una politica del performativo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Campillo, Antonio (1992). «El autor, la ficción, la verdad». *Daimon*, 5, 25-45.
- Casariago, Jesús Evaristo (1947). *El periplo de Hannon de Cartago*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de estudios africanos.
- Gimeno Martín, Juan Carlos (2007). *Transformaciones socioculturales de un proyecto revolucionario: la lucha del pueblo saharauí por la liberación*. Caracas: CIPOST, Universidad Central de Venezuela. Colección Monografías 43.
- Hodges, Tony (2014). *Los saharauis* [online] Trad. de Luis Portillo Pasqual del Riquelme. London: The Minority Group. URL <http://www.pensamientocritico.org/tonhod1114.pdf> (2017-11-07).
- Hall, Stuart; du Gay, Paul (eds.). (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Lacave, Maribel (1998). *Donde solo media luna*. Santa Cruz de Tenerife: Ed. Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Lejeune, Pierre (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul S.A.
- Lévinas, Emmanuel (2002). *Dall'altro all'io*. Roma: Meltemi Editore.
- Martín-Estudillo, Luis (2013). «Destrucción del personaje y difuminación del sujeto lírico». *Cuadernos AISPI*, 1, 121-38.
- Munilla, Eduardo (1974). *Estudio general del Sáhara*. Madrid: Instituto de Estudios Africanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Tlalpan: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pozuelo Yvancos, José María (1998). «¿Enunciación lírica?». Aseguinolaza, Fernando Cabo; Gullón, Germán (eds.), *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam; Atlanta (GA): Editions Rodopi, 41-75. Diálogos Hispánicos 21.
- Rodríguez Villafuerte, Beatriz (2001). «El encuentro con el otro: historia de expansión y conquista». *La palabra y el hombre*, 120, 143-57.
- Rosso, Maria (2013). «Rosalía de Castro y las voces líricas en *En las orillas del Sar*». *Cuadernos AISPI*, 1, 89-104.
- Ruiz Miguel, Carlos (1995). *El Sahara Occidental y España: historia, política y derecho. Análisis crítico de la política exterior española*. Madrid: Dykinson.

- Sosa, Elizabeth (2009). «La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo». *Letras*, 51(80), 349-72.
- Soto-Trillo, Eduardo (2011). *Viaje al abandono: por qué no permiten al Sáhara ser libre*. Madrid: Aguilar.
- Taravacci, Pietro (2013). «Más allá del sujeto: de la búsqueda del otro al yo lírico vaciado». *Cuadernos AISPI*, 1, 11-22.
- Todorov, Tzvetan (2003). *La Conquista de América. El problema del otro*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- van Dijk, Teun (2010). «Political Identities in Parliamentary Debates». Ilie, Cornelia (ed.) (2010), *European Parliaments Under Scrutiny. Discourse Strategies and Interaction Practices*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 29-56.

El Epistolario Onetti-Payró

Cartas sobre la educación estética de un joven escritor

Maximiliano Linares
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Abstract This article examines a set of sixty seven letters that Uruguayan narrator Juan Carlos Onetti sent to Argentinian critic and art historian Julio E. Payró between the years 1937 and 1955 from Montevideo to Buenos Aires. This analysis focuses on a series of topics and questions that assume paramount significance in terms of ‘onettian’ fiction. This approach synthesizes various relevant themes: his reflections upon plastic arts and post-impressionist European painters and his permanent allusion to the literature as a central role in his aesthetic reflections. Additionally this analysis incorporates the significant figure of the constructivist painter Joaquín Torres García to the already existing extensive cultural exchange between the two shores of the Río de la Plata.

Sumario 1 Introducción. – 2 La edición del Epistolario: sus vínculos con la literatura y la pintura. – 3 Las cartas de Onetti a Payró: un espacio estético. – 4 La carta inicial: hacia la conformación de valores artísticos. – 5 La representación y lo pictórico: *ut pictura poesis*. – 6 Las lecciones de la pintura. – 7 Torres García, Maestro entrañable. – 8 A modo de conclusión.

Keywords Aesthetic education. Letters. J.C. Onetti. Julio E. Payró. J. Torres García. Río de la Plata.

1 Introducción

El título que elegimos para este artículo encabalga el romanticismo de Schiller y el expresionismo de Rilke:¹ estas cartas (Onetti 2009a²) pueden

1 Nos referimos al libro de Friedrich Schiller: *Cartas a la educación estética del hombre* (1795) y al de Rainer María Rilke *Cartas a un joven poeta* (1929). Anotamos las fechas para corroborar que el horizonte histórico-cultural de Schiller es el Romanticismo y el correspondiente a Rilke el ámbito de las Vanguardias históricas. Cabe añadir que aún cuando hacia 1929 el Expresionismo se había ya eclipsado, las cartas rilkeanas sobre la poesía a un joven poeta no pueden pensarse sin el Expresionismo que el mismo Rilke había adoptado en su propia escritura. El espacio fiduciario de la carta permite en un siglo y en otro restaurar de algún modo el valor que se le adjudica al Humanismo. En el caso de Onetti adelantamos que, más allá de lecturas críticas relativas al excepticismo o neoneihilismo onettiano (incluso algunos críticos han hablado de pesimismo), el narrador uruguayo pergeña su propio concepto de humanismo.

2 Juan Carlos Onetti, *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, Montevideo, Trilce, 2009. Edición a cargo de Hugo J. Verani. El libro contiene 67 cartas enviadas por Juan Carlos Onetti a Julio E. Payró entre 1937 y 1955. Lamentablemente no contamos con las cartas de Payró que parece que Onetti no conservó, ya que en su archivo personal, donado por su viuda a la Biblioteca Nacional de Uruguay, no figura una sola de

considerarse la formación de un escritor, vale decir, el cómo se educa un gusto artístico y cómo reflexiona a partir de él para articular el mundo estético, base de su poética en ciernes; pero también pueden leerse ya no como las cartas a un joven poeta/escritor sino, por medio del género epistolar, de un sí mismo que se identifica con la figura de un escritor. Entre lo romántico de la figura del escritor y una juventud ávida de novedad, eminentemente vanguardista y dispuesto a la experimentación (los coletazos del *expresionismo* se hacen sentir en Onetti, como pueden ser reconocidos también en la narrativa de Roberto Arlt) y dispuesto también a desafiar lo novedoso para que lo nuevo se realice sin más; entre esta dos actitudes, Juan Carlos Onetti exhibe en estas cartas lo que podríamos considerar el laboratorio tanto de las ideas como de las intuiciones artísticas. El Epistolario nos ayuda a constatar lo que será la lección onettiana por excelencia: el cuidado de las formas estéticas, su configuración singular en el texto, el consabido alejamiento, cuestionamiento y apropiación *sui generis* del Realismo,³ al que aprende a criticar; como analizaremos, desde la lección pictórica, además de la enseñanza que encuentra en los grandes narradores modernos como James Joyce, William Faulkner o Marcel Proust, entre los más relevantes para la concepción de la ficción que está elaborando en esta *etapa de formación*. Quisimos referirnos a Schiller y a Rilke, concitando los títulos de las obras representativas que éstos escribieron, porque de alguna manera este epistolario de Onetti gravita, en el marco del intercambio epistolar, en una concepción si se quiere *humanista*.

La carta es un reducto discursivo privado (privado de dos, la privacidad de dos que comparten ideas y las vuelven recíprocas) que todavía preserva en esa intimidad a dúo el lugar de una verdad que no es la que la filosofía pretende encontrar desde su propio origen sino la verdad de la experiencia, pero sobre todo: la verdad de la experiencia estética. Y aquí yace potenciada la significación de la elección de un interlocutor como Julio E. Payró (Buenos Aires, 1899-1971): pintor, ensayista y crítico de arte

ellas. A pesar de que es un epistolario unilineal, cuyas cartas pares no están (es decir, no hay correspondencia), es un material invaluable para recrear lo que podemos llamar la *etapa de formación de un escritor*: las lecturas primeras, sus descubrimientos en el terreno del arte (sobre todo literatura y pintura; después, en menor medida, música y cine), las ideas estéticas que están flotando en una época, los préstamos estéticos, los modelos de escritores que circulaban en un determinado campo intelectual.

3 El análisis completo y exhaustivo del Epistolario Onetti- Payró, del que no podemos dar cuenta total en este artículo por obvias razones de pertinencia y espacio, forma parte de nuestra tesis doctoral: *El realismo en la construcción narrativa de J.C. Onetti: modelo para armar y desarmar. Desde sus textos tempranos a la saga de Santa María (1933-1950) a la luz del epistolario Onetti-Payró*. Director: Dr. Enrique Foffani. Como el título lo indica, nuestra investigación indaga y responde sobre los mecanismos de alejamiento, cuestionamiento y apropiación de la estética onettiana respecto del Realismo y el valor intrínseco que la lectura de las cartas aporta para la comprensión de estos dispositivos.

de vastísima trayectoria y reconocimiento en el Río de La Plata. Julio E. fue hijo del narrador, dramaturgo y periodista argentino Roberto J. Payró. Autor de unos cuarenta libros e innumerables artículos críticos, entre los que destacan *Pintura moderna*, *Qué es el fauvismo* y *Picasso y el ambiente artístico social contemporáneo*. Organizó y sistematizó la enseñanza de artes plásticas en Argentina mediante la fundación del Fondo Nacional de las Artes, y estableció por vez primera en una facultad universitaria (la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) una titulación específica en Historia de las Artes. Desde 1972 el Instituto de Teoría e Historia del Arte de la UBA (Universidad de Buenos Aires) lleva su nombre. Fue miembro de número en la Academia Nacional de Bellas Artes. Educado en Europa y egresado de la Académie Royale des Beaux-Arts de Bélgica en 1920, Julio Payró regresa definitivamente a Buenos Aires en 1927, luego de una ausencia de veinte años. Su primer maestro fue el pintor constructivista uruguayo Joaquín Torres García, con quien estudió dibujo y pintura en Barcelona a los nueve años. A su retorno a Argentina, coincidente con el de Torres García a Montevideo, estrecha los lazos con este y con el ámbito artístico montevideano. Viaja de manera constante para dictar cursos y conferencias en el Uruguay. Por su labor docente la Universidad de la República (Montevideo) lo nombró Doctor Honoris Causa en 1949. Por las cartas conocemos, sin precisión, que conoció a J.C. Onetti desde el año 1936 (en la carta [2] Onetti se refiere a esta fecha y la carta [3] menciona «los felices tiempos de Buenos Aires», como anota Verani, por lo que puede inferirse que el primer encuentro sucedió, acaso, antes de 1934, fecha en que Onetti concluye su primera estancia porteña y retorna a Montevideo)⁴ y mantuvieron contacto, por lo menos, hasta 1955, como lo certifica la última epístola conservada. Onetti le dedica su novela *Tierra de nadie*, de 1941, y luego, en 1965, explicita la deferencia, «A Julio E. Payró, con reiterado ensañamiento», en ocasión de la segunda edición.

Como sosteníamos, si consideramos la correspondencia como un reducto de un vínculo humanista sostenido en la confianza depositada en el interlocutor, Payró, a quien va dirigida la misiva, la carta nos provee de algo importantísimo además del sincero intercambio: se construye como el espacio de formación de una poética, avalado por el afecto mutuo de la amistad; incluso no sin ironía leemos que el joven Onetti escribe al experimentado crítico de arte: «Se me ocurría escribir: 'Payró: lo quiero mucho. Bye, bye'» (2009a, [21] 95) pero también legitimado por Payró que podía autorizar al novel narrador quien, no obstante, parece a partir de cierto momento, no precisar de una figura-referente o guía para legitimarse como escritor.

4 Este período (1930-34) es considerado por los biógrafos como el primero de estancia de Onetti en la ciudad de Buenos Aires, ya que el segundo tuvo lugar entre 1943 y 1955. Cf. Domínguez 2009.

2 La edición del Epistolario: sus vínculos con la literatura y la pintura

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnicas y problemas literarios: casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura.

(Onetti 2009a, [3] 41)

La edición en Montevideo, en editorial Trilce, en junio de 2009, de las cartas que Juan Carlos Onetti escribió al pintor y crítico de arte Julio E. Payró, inéditas hasta esta fecha (y no sólo inéditas, sino ignoradas por la crítica), establece una relación epistolar que persistió durante casi dos décadas, esto es, desde 1937 hasta 1955. La edición de este libro, que comporta sólo las cartas de Onetti a Payró, estuvo a cargo del especialista uruguayo Hugo Verani y lleva por título *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró* (Onetti 2009a).⁵ No encontramos otro término más preciso y justo para definir el valor de estas cartas: sindicamos con la noción de *acontecimiento* la publicación (de hacerlas públicas) de estas cartas del joven Onetti (un hallazgo, en verdad, que debemos a la capacidad rigurosa y sensible del crítico uruguayo que supo seguir las huellas de estas cartas hasta encontrarlas en los archivos de los descendientes de Payró) por dos motivos principales que hacen a nuestro objeto de estudio y que, como explicitaremos, modifican significativas consideraciones teórico-críticas. Por un lado a): se trata de una correspondencia que abarca lo que consideramos el *período de formación* de Onetti como narrador, puesto que son los años de la publicación de *los relatos tempranos* de Onetti («Avenida de Mayo- Diagonal- Avenida de Mayo», 1933; «El obstáculo», 1935; «El posible Baldi», 1936; «Convalecencia», 1940; «Un sueño realizado», 1941; «Mascarada», 1943; «Bienvenido, Bob» y «La larga historia», 1944; «Nueve de Julio», 1945; «Regreso al Sur» y «Esbjerg, en la costa», 1946; y «La casa en la arena», 1949), el de *las primeras novelas y nouvelles* (*El pozo*, 1939; *Tierra de nadie*, 1941; y *Para esta noche*, 1943) y, además, queda comprendida en este arco temporal también la publicación de *La vida*

5 Citamos siempre por esta edición. Para aligerar la lectura sólo añadimos entre corchetes el número de carta y la página correspondiente. La publicación de este Epistolario se realizó en simultaneidad con otras tres editoriales de diferentes países latinoamericanos, aquí los datos completos: Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 2009; México D.F. (México), Ediciones Era, 2009; y Santiago de Chile (Chile), Ediciones Lom, 2009. El hecho de poder contar con esta edición múltiple de las cartas de J.C. Onetti, encarada por cuidados proyectos editoriales locales conectados por la red Editores Independientes, nos resulta por demás auspicioso, si tenemos en cuenta la dificultad inherente de circulación editorial entre los países latinoamericanos. Vaya esta mención como justo reconocimiento al emprendimiento encarado.

breve en 1950 que es el verdadero punto de inflexión de la trayectoria de Onetti (y, por extensión, «El álbum», 1953, y *Los adioses*, 1954, ficciones que se vinculan con esta decisiva novela por distintas razones de índole teórica porque se trata de relatos que ponen en escena cuestiones como la figura del 'lector' y del 'intérprete' además de la ya inaugurada del 'narrador' en *La vida breve*);⁶ y, por otro lado b): los temas tratados en esa correspondencia por el propio Onetti, entonces un joven escritor, ameritan un estudio detallado y obligan a una confrontación entre las ideas estéticas que podemos extraer de las cartas y la obra escrita paralela o simultáneamente. Este cotejo entre un género que pertenece a lo que Nicolás Rosa (2004) denominó «las escrituras del yo» y su adyacente obra narrativa nos exige detenernos en el recorrido previsto para estudiar las posibles resonancias de la correspondencia respecto del cúmulo de informaciones y cuestionamientos referentes a nuestro objeto de estudio. A partir de estas cartas, nos abocaremos a estudiarlas desde las perspectivas no solamente críticas y filológicas que se abren sino también constitutivas de nuevas claves de significación cuya incidencia sobre la narrativa pueden ser consideradas como imprescindibles, ya que como afirma en el prólogo de su edición Hugo Verani: estas cartas son «textos que aportan un conocimiento más preciso de cómo llega Onetti a ser un clásico de la literatura latinoamericana» y termina proponiendo, incluso, que estas cartas, quizás, modifiquen «sustancialmente la imagen que se tenía de su narrativa, en particular del primer Onetti» (Verani 2009b, 30).

Estos dos juicios de un crítico como Hugo Verani, experto conocedor de la obra onettiana, revelan por un lado la importancia de las cartas en las cuales el narrador uruguayo analiza y comenta una serie de temas y cuestiones que adquieren una significación primordial en el plano de la ficción (al respecto compulsamos los temas a nuestro criterio más relevantes: sus reflexiones sobre las artes plásticas – donde se destaca la pintura postimpresionista europea, cuestión a la que nos referiremos más adelante –; y sobre todo la permanente alusión a la literatura como un quehacer central de sus reflexiones estéticas) y por el otro nos instan a reconfigurar nuestro propio juicio crítico a partir, precisamente, de este primer relevamiento metacrítico.

3 Las cartas de Onetti a Payró: un espacio estético

Hugo Verani como escrupuloso editor del Epistolario nos advierte que en éste no se omite ninguna carta de todas las encontradas en el Archivo-Payró e incluso que no se omite palabra alguna, lo cual nos da una idea del

6 Cf. Onetti 2005, 2005-9, 2007, 2009c.

meticuloso trabajo filológico que implicó semejante actitud en la edición.⁷ Además, entre otras informaciones sobresalientes del epistolario, Verani advierte que han sido adaptadas tanto la acentuación como la ortografía según los estándares de la época y que se conserva tanto el subrayado de palabras y frases como los neologismos y coloquialismos por parte de Onetti. En conclusión, nos encontramos frente a una impecable y muy bien cuidada edición que aproxima al lector y al especialista a una lectura franca del epistolario original. Compuesto por sesenta y siete cartas, el epistolario reunido comienza en el año 1937 y finaliza en 1955. La datación corresponde, casi en todos los casos, a la mano del destinatario, Payró, y no del remitente, Onetti; de hecho ante la recriminación de esta falta por parte del primero, el segundo contesta con simpática sorna: «porque no se me da la gana» ([56] 141). En base a las fechas anotadas por Payró se destacan dos marcados y diferenciados períodos: el primero, desde la primera carta de 1937 hasta la número sesenta y cuatro del 30 de enero de 1943; y el segundo, compuesto por las tres últimas misivas que se conservaron, enviadas en los años 1946, 1947 y 1955, respectivamente.

Resulta destacable la consciente preocupación, de parte de Julio E. Payró, por la preservación y sistematización del conjunto de cartas. De alguna manera, por ciertas anotaciones aclaratorias de puño y letra del mismo Payró, podemos inferir cierta preparación en los textos epistolares. Es el caso de la carta [35] (102-103): fechada en el margen superior derecho por Payró «1942? no! 1941?», y con una leyenda agregada al final en inglés, también manuscrita por el crítico e historiador del arte, «Moved out in March 1941», que se refiere a un cambio de domicilio por parte del remitente Onetti, lo que justifica la hesitación correspondiente a los signos de interrogación. O el caso de la carta [45] (120) – también fechada, como casi todas, a mano por Payró: Onetti escribe en la tercera oración de la epístola, «Recibí su carta y agradezco de veras la amnistía. Bien por su amigo el escritor inglés», y luego continúa emitiendo juicios sobre la escritura del mencionado escritor. En este punto nos anoticia Verani que en el original Payró agrega al margen «Se refiere a Robertson».⁸ Como referimos, esta repetida y voluntaria acción de introducir aclaraciones y anotaciones por parte de Payró nos permite atisbar cierta preparación – acaso con futuros fines editoriales o sólo para ser salvaguardada en calidad de documentación personal – en el registro y archivo de las cartas con Onetti. Y, sobre todo, demuestra la lucidez y sensibilidad artística del ya en ese momento reconocido crítico de arte

7 Las cartas originales se conservan en dos instituciones norteamericanas: en la Research Library del Getty Research Institute, Los Ángeles, California y en la Hesburgh Library de la University of Notre Dame, South Bend, Indiana. Verani reprodujo el Epistolario con la autorización de ambas instituciones.

8 Edward Robertson, escritor inglés y amigo de Payró, sin rastros de su obra según Verani. Mencionado por Onetti en cuatro de sus cartas: [39], [40], [45] y en la última, [67].

argentino, quien identifica en un joven y desconocido Onetti un interlocutor indudablemente válido. Al respecto, Verani opina al ser consultado en una entrevista luego de la publicación del volumen: «Es sorprendente el hecho de que Payró mismo tuviera la visión de guardar cartas de un Onetti antes de Onetti,⁹ porque cuando empiezan a escribirse ya se creía un gran escritor, aunque no había escrito nada» (Frieria 2010).

4 La carta inicial: hacia la conformación de valores artísticos

Desde la primera misiva, 1937, Onetti – a los 28 años de edad – hace gala tanto de su nutrida competencia cultural en el campo artístico contemporáneo como de su dilatado conocimiento sobre lo clásico. Pululan menciones de dramaturgos y piezas de teatro francesas de la década del 20 y del 30, mezcladas con alusiones a la mitología griega o la tradición europea. Sin embargo, el tono es afable y relajado como quien conversa en un café con un interlocutor muy preparado – Payró, recordemos, ya es un prestigioso crítico e historiador del arte en el ámbito del Río de la Plata – pero no siente en absoluto la obligación de rendir un examen. Entre las múltiples referencias a la alta cultura se filtran fragmentos de letras de tangos y giros coloquiales que transmiten de lleno el acento cómplice y afectuoso de los correspondientes. En esta misma primera carta relevamos – en consonancia con Verani – la liminar mención del *Realismo mágico* en lo que respecta a Hispanoamérica. Onetti comenta y deja asentado su conocimiento del libro del especialista alemán en arte Franz Roh, de 1925, sobre la pintura europea post-expresionista *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Este último título corresponde a la versión española de 1927 traducida por Fernando Vela y editada en Madrid por la Revista de Occidente. Luego de expresar esta novedosa y precursora recepción – siempre en la primera misiva –, Onetti cifra en un par de líneas otra de las directrices fundamentales que atraviesan el Epistolario en

9 Cf. artículo de Verani (2009c) «Onetti antes de Onetti» en la revista española *Turia*, edición especial en ocasión del centenario del nacimiento de J.C. Onetti. Con esta fórmula Verani analiza precisamente el impacto que el epistolario desata sobre el conocimiento del joven Onetti antes del Onetti consagrado. Curiosamente, y en consonancia con nuestras hipótesis, existe otro artículo crítico del año 1974 también denominado «Onetti antes de Onetti» donde Jorge Ruffinelli introduce los cuentos de 1933 a 1950 y el fragmento recuperado de *Tiempo de abrazar* (1934), y a su vez analiza, en este caso, la relación de un Onetti narrador en formación con un Onetti con la mayor parte de su obra realizada y pocos años antes de recibir el Premio Cervantes de 1980 durante su definitivo exilio en Madrid. Anotamos que Verani, por supuesto, conoce el prólogo de Ruffinelli, de hecho lo compiló para el volumen colectivo sobre el escritor uruguayo de Taurus (1987). En la duplicación de la fórmula *Onetti antes de Onetti* – por dos expertos conocedores de la obra onettiana, nada menos –, una a partir del registro de sus «textos tempranos» y otra basada en sus cartas con Payró, posicionamos nuestra búsqueda, y, en esa estela, intentamos profundizarla.

su totalidad, nos referimos a una pulsión que reverbera a través de las cartas: la búsqueda continua, intransigente, de una ‘nueva belleza’, de una escritura que dé en la tecla de una estética visceral, alejada del ‘escribir bien’, de la *literatosis*. En esa busca, el narrador uruguayo considera un probable doble camino, el de nutrirse no sólo de las lecciones literarias de la temática y la estilística que realmente le interesa – Joyce, Proust, Twain, Huxley, Wilde, Poe, Dostoiewsky, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Sartre, entre otros – sino también respecto a las artes plásticas: «tomar los elementos, las sensaciones de belleza de una obra de arte y hacer con ellas una nueva belleza; pero exclusivamente con ellas, *no haciendo literatura*» ([1] 37). *Literatosis* es una nominación del joven escritor que postula como enfermedad el ‘escribir bien’, de lo que rehúye, tanto como quiere rehuir de la literatura: el anti-intelectualismo onettiano lo lleva también a la anti-literatura. Son posiciones que están también en un adentro de la literatura, en una particular institucionalización de la literatura y esto, más allá de la figura chúcara y solipsista que Onetti habrá de defender. Onetti no está afuera de la institución-literatura; sus actitudes de ponerse afuera y recluírse en un adentro no lo libera de la posición que toma, porque siempre el escritor toma una, y esa que toma, la sostiene o no en el tiempo: que Onetti haya sostenido en el tiempo la actitud de retirado de la literatura no significa que haya estado en un afuera absoluto. *Literatosis*, entonces, es la primera manifestación de la actitud que mantendrá siempre: tomar posición tomando posesión de la autonomía del arte.

Lo que esta carta nos hace ver es algo verdaderamente sorprendente: el constatar cómo, en esos años tempranos de formación como escritor, Onetti parece tener ya una concepción definida acerca de la escritura y el valor que se puede extraer del estilo; porque no está negando el estilo como noción (de hecho él mismo, en el transcurso de su obra, alcanzará a tenerlo) sino suponiendo que, por medio de él, escribir bien signifique *escribir mal* o tan sólo escribir. Recuérdense al respecto la leyenda tejida sobre Roberto Arlt, aquella que afirma que escribía mal, y puede compararse con estas ideas onettianas:¹⁰ sufrir de ‘literatosis’ implica que el escritor ha sido

10 Por lo general, en el período de formación de un escritor aflora primero una postura clara *contra* la cual esgrimir los propios argumentos que una actitud propositiva, esto es, reiteramos, parte inevitable de la búsqueda inicial. En el caso de Onetti esta mención de ‘no hacer literatura’ data de su primera carta, del año 1937, y puede relacionarse con el encuentro que tuvo lugar unos pocos años antes con Roberto Arlt. Onetti cuenta (en el prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* de 1971) que entre los años 1930 y 1934 leyó, en Buenos Aires, la mayoría de la obra de Arlt; alojado en la casa de Italo Constantini (Kostia), «un viejo amigo de Arlt», entrega al dueño de casa el manuscrito de *Tiempo de abrazar* y recibe, al tercer día, el veredicto final:

- Esa novela es buena. Hay que publicarla. Mañana vamos a ver a Arlt. [...]
- Pero lo que yo escribo no tiene nada que ver con lo que hace Arlt. ¿Y si no le gusta? ¿Con qué derecho vas a imponerle que lea el libro?

cooptado por la institución literaria, por la academia, y por algo de lo que siempre Onetti habrá de renegar: del intelectualismo. Basta pensar que sus creaturas poco tienen que ver con el mundo intelectual, salvo algunas excepciones: Risso, que es periodista, Jorge Malabia que comienza por serlo pero después desvanece sus deseos escriturarios, Eladio Linacero, que intenta escribir sus memorias o el viejo Lanza, que es periodista, corrector y pretende, sin nunca lograrlo del todo, convertirse en historiador de Santa María. Consideramos, entonces, la primera carta del epistolario como acápite del mismo, en tanto y en cuanto ésta representa a modo de sinécdoque las principales líneas que identificamos en el corpus entero compuesto por las sesenta y siete epístolas. De las variables de análisis posibles nos centraremos, en este caso, en la relación que el conjunto de cartas establece estrictamente con la pintura, la crítica de arte y la figura del pintor Joaquín Torres García, por representar estos tópicos la interrelación directa entre Onetti y Payró.

5 La representación y lo pictórico: *ut pictura poesis*

En el aspecto relativo a la representación descuella el tópico *ut pictura poesis*,¹¹ mediante el cual muchas de las manifestaciones de Onetti demarcan, expresamente, su entendimiento de algunas técnicas de pintura como las más acertadas para aplicar a sus construcciones literarias:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina

– Claro que no tiene nada que ver – sonreía Kostia con dulzura -. Arlt es un gran novelista. Pero odia lo que podemos llamar *literatura entre comillas*. Y tu librito, por lo menos, *está limpio de eso*. No te preocupes – otros vasos de vino y la solapa aceptando paciente su misión de cenicero –; lo más probable es que te mande a la mierda» (Onetti 2009c, 848; destacados del Autor)

La anécdota continúa narrando que Arlt concluyó a la siguiente jornada que *Tiempo de abrazar* era «la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla», luego el manuscrito se extravía y reaparece, en 1974, publicado de manera incompleta y definitiva a instancias de la pulsión crítica de Jorge Ruffinelli.

Lo que interesa, en esta oportunidad, es el diálogo restituido por un Onetti ya reconocido como escritor, en 1971, cuando se le solicita prologar la edición de un clásico rioplatense como la novela de Arlt por una prestigiosa editorial italiana, Bompiani. Y en la restitución, la elección premeditada de una referencia en común entre su estética y la arltiana ceñida a su primera etapa como narrador: la negación de «lo que podemos llamar *literatura entre comillas*».

11 En su *Ars poética* o *Epístola a los Pisones*, el autor latino Horacio configura esta categoría de *ut pictura poesis*, la poesía como la pintura, donde se propone una concepción mimética del arte que establece expresas líneas comparativas entre la pintura y la poesía así como entre el pintor y el poeta. La *Poética* de Aristóteles, otro de los pilares de la poética clásica, funda el concepto de *mimesis*, el arte imita un concepto de la realidad externa y lo reproduce en la obra. Ambas nociones son básicas para la estética del Realismo.

habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. El por qué de esto no lo veo muy claro. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos concretos y demostrables (en un aspecto, al menos). El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que – a Dios gracias – termina siempre de escapar. ([3] 41)¹²

Esta larga cita concierne, en su esencia, a dos órdenes: el primero, tenemos que prestar atención a que Onetti no descalifica las lecturas literarias sino las lecturas críticas sobre literatura. Admiradas lecturas literarias – ya mencionadas – pueblan las páginas de las cartas, pero casi en ningún caso – Anatole France se configura como la excepción – se reivindican lecturas críticas por parte de escritores o especialistas en literatura; el segundo, la definición final sobre lo intrínseco a la literatura como un «aproximarse a la sensación que – a Dios gracias – termina siempre de escapar» ([3] 41), escrita en una carta del año 1937, coincide con la percepción de Jorge Luis Borges sobre «el hecho estético» en el final de su ensayo «La muralla y los libros», del año 1950, donde lo concibe como la «inminencia de una revelación, que no se produce».¹³

En la conmoción que le provoca el arte post-impresionista europeo Onetti localiza análisis críticos de pintura que le aportan datos explicativos sobre el impacto estético que, por fortuna, siempre termina por escapar. Es así que consulta ávidamente las constantes publicaciones sobre arte del mismo Payró – tanto los numerosos artículos en periódicos rioplatenses como los libros editados que generalmente le envía el mismo historiador y crítico de arte – y de otros críticos europeos como Elie Faure, André Lhote, Camille Mauclair, Joshua Reynolds y el ya mencionado Franz Roh. Y, por otra parte, Onetti visita de manera asidua en su taller montevideano a Joaquín Torres García, el consagrado pintor constructivista.

6 Las lecciones de la pintura

Varios son los pintores mencionados por Onetti en sus misivas a Payró, el uruguayo gusta consultar al especialista porteño por sus impresiones de múltiples artistas y movimientos pictóricos, pero el énfasis se encuentra

¹² Repetimos esta cita – en su primera parte específicamente – por el carácter fundamental que posee una afirmación de este tenor.

¹³ Transcribimos la cita de Borges completa: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» ([1950] 2011, 12).

en el período post-impresionista y puntualmente en los nombres de Paul Cézanne, Paul Gauguin y Henri ‘El aduanero’ Rousseau. También menciona a Henri Matisse y Georges Rouault, entre los que más llaman su atención.

El análisis de las técnicas de Matisse permite a Onetti sopesar el vaivén del creador con los objetos referenciales, la creación ahora quiebra el flujo de interpretación a la manera de los impresionistas, donde la primacía correspondía a la visión subjetiva:

Hay una zona, en el espíritu, pongamos, que *se llama arte y que no es la realidad* [...] M. Matisse pinta botella y dama. *En la realidad* M. Matisse empuña y alza la botella, pernocta con la dama. Si se trata de alcanzar el alma real de ambas, M. Matisse beberá el whisky, con soda y sin hielo, yo supongo, y observará los deseos, reacciones, gestos, vacilaciones, olvidos, risas y llantos y etc. de la dama que fuma. [...] ¿Se le ocurre a Ud. pedirle al pintor *su experiencia personal* de aquella dama y de aquella botella encuadrada? No, y con escándalo. No se trata de una mujer, no es una botella, mi amigo. Vea Ud. un poco: son colores y formas. Mujer y botella, desde luego; lo indispensable para que el tema sea reconocido, pues no va el artista a *cometer la torpeza de ‘renunciar’ a la realidad*, ya que ésta es el sostén, el alimento de aquella sensación artística que se quiere transmitir. ([20] 75-6, destacados del Autor)

La elocuencia de Onetti nos permite entender cuáles son las cuestiones que le interesan de modo directo; no demora en abordar el problema de la representación pero la cuestión es cómo aprehender esa zona esquivada «que se llama arte y que no es la realidad» mientras se establece el vínculo con lo referencial. Unas líneas más adelante, Onetti concluye: «Proceder con la realidad como con una hermosa mujer, a la que se ama y no se respeta» ([20] 77). Especie de fórmula del proceder del artista, esta aseveración acaso responda a la gran pregunta del realismo en el arte, como si se sostuviera que las reglas deben asimilarse antes de ser superadas, quebradas; sólo puede trascenderse lo que se conoce a fondo, o en la concepción de Onetti, arribar a que «la obra literaria suceda en la zona del arte, afuera y arriba de la realidad» (76) sin «‘renunciar’ a la realidad». Onetti remarca con énfasis distintivo que la representación del referente no se sustenta en el componente de lo verdadero – «su [la de Matisse] experiencia personal» – sino en la reproducción de algunos rasgos – colores y formas –, apenas lo «indispensable para que el tema sea reconocido». Parece haber hallado en la pintura un procedimiento formal que trasladará a su escritura, la capacidad de convocar las estrategias realistas en tanto que vehiculizadoras de la composición estética para socavarlas desde dentro, para exponer, como en la pintura de Matisse, trazos que respondan de alguna manera a los modelos originales pero que den por resultado no una traslación mimética sino «el alma artística

de la mujer y de la botella» (76). Convertirá luego estas lecciones en los procedimientos de armado y desarmado, de montaje y desmontaje del realismo en su literatura.

Cézanne y Gauguin son los dos pintores europeos que más se repiten en las referencias del epistolario, al menos cinco veces cada uno, ambos reúnen características comunes y disímiles muy valoradas por Onetti. «La pintura apreciada por Onetti» informa Verani (2009a, 9-22) en su inteligente ensayo «Hacia una teoría de la ficción: literatura y pintura» «revalida una noción no mimética del arte, un ideal constructivista, de realización artística [...] esta dimensión arquitectónica del arte abre nuevas perspectivas artísticas que atraen a escritores, como Onetti, en busca de formas creativas menos realistas y más alusivas, poéticas» (11-12). En el mismo tenor que en el análisis previo, respecto de las aseveraciones sobre la pintura de Henri Matisse, Verani liga el interés de Onetti hacia estéticas que componen una mirada propia, una apreciación más distanciada de los preceptos realistas de composición artística, en donde lo alusivo, lo sugestivo y lo poético predominan sobre lo dicho o lo literal.

Sobre *Mujer con fruto* de Gauguin, expresa Onetti: «Yo, miope de mí, siento que ese cuadro es perfecto. Matemáticamente perfecto, si se exige el término, en dibujo y color. Y aventaja a las obras maestras de Cézanne porque, dentro de un orden severo, hay allí *toda la poesía* que hasta la fecha es posible poner en un cuadro» ([3] 42; destacado del Autor). La afinidad para con Gauguin se remite a un nodo fundamental de la temática onettiana, el escape al paraíso, a la isla de la salvación, al aislamiento como reservorio de la pureza humana. En *Tierra de nadie* su protagonista Aránzuru deambula por un atestado y monocromático Buenos Aires motivándose a emprender la retirada hacia Faruru, aquella isla perdida de la Polinesia representada en los coloridos cuadros de Gauguin como el afrodisíaco «lugar donde se hace el amor». En Gauguin «no solamente es extraño y exótico el tema de sus cuadros. Gauguin trató de penetrar en el espíritu de los nativos y observar las cosas tal como son. Se esforzó en retratar a los nativos de acuerdo con este arte primitivo, simplificando los contornos de las formas y no eludiendo el empleo de grandes manchas, de fuertes colores. De buen grado ignoró los seculares problemas del arte occidental cuando creyó que proceder así le ayudaba a expresar la intensidad ingenua de las criaturas de la naturaleza» (Gombrich [1950] 1997, 585).¹⁴

Cézanne apuesta a la renovación de las técnicas pictóricas, descrea de la transposición lineal de la realidad y manifiesta su elección por la fuerza expresiva. El arte post-impresionista es considerado el primero en renunciar a toda ilusión de realidad y en expresar una visión propia

14 Citado por Roberto Fucci en «Los post-impresionistas y la narrativa de Onetti», mimeo. Véase sobre el concepto de *Primitivismo* las reflexiones de Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* ([1991] 2002).

mediante la deliberada deformación de los objetos naturales (esta noción fundamental es retomada por Verani 2009a, 277 a través de las ideas de Arnold Hauser). El artista francés, quien es señalado por la doxa crítica como uno de los más influyentes en el arte del siglo XX, «procede con independencia de un criterio verista, incluso en los cuadros más cotidianos, retratos, paisajes o naturalezas muertas, aparentemente realistas, pero investidos de un profundo poder de evocación. Desdeñoso de la verosimilitud imitativa, transforma lo que ve a su alrededor en una imagen mental,¹⁵ deformando y mutilando cuerpos humanos (véase, *Las bañistas*), que inspiran los experimentos con formas abstractas de Matisse y del cubismo» (Verani 2009a, 13). Así es que para el crítico uruguayo Cézanne exhibe los mecanismos de creación en vez de esconderlos cuando elige, por ejemplo, dejar algunos blancos en sus cuadros, los cuales ya terminados brindan una sensación de inacabados. De esta manera, la interrelación es directa con los procedimientos de escritura de Onetti cristalizados a partir de *La vida Breve*, donde la hechura de la escritura es expuesta adrede para dar cuenta de la *construcción del relato*, de manera vanguardista se expone la costura del procedimiento, se evidencia la factura en tanto que trabajo artesanal con el lenguaje.

Sobre 'El aduanero' Rousseau, Onetti confiesa conocer sólo *La gitana dormida* (1897), óleo que antecede en la portada interna al completo estudio de Roh, y los apuntes de Payró sobre su obra. En estos últimos se transmite «no la *transcripción* fiel y menuda de una realidad para él [Rousseau] muy conocida, sino la *transposición* de esa realidad en un mundo nuevo, creado por su plástico poder de reconstruir imágenes».¹⁶ Estas percepciones son las que estructuran la pionera recepción de un concepto como el de *realismo mágico* por parte de Onetti, en el cual decodifica, como advierte Roh, lo *mágico* en oposición a *místico*, en tanto que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él.¹⁷ De allí la distancia con la posterior lectura ontológica de Carpentier sobre «lo real maravilloso» o la diferencia radical con la noción del fantástico.

La mención al parisino Georges Rouault es emitida por Onetti como al pasar - «¿Conoce usted algún buen estudio a fondo sobre Rouault? Este tipo se tiene que parecer a lo que yo escribo. Reciba todas las felicitaciones...» ([62] 152) -, pero acaso comporte una más profunda relación con la obra onettiana.

15 Remitimos al concepto de realismo de la 'imagen mental' de José Pedro Díaz en la narrativa de Onetti, explicitado en *Juan Carlos Onetti: el espectáculo imaginario*, vol. 2, 1989.

16 J. Payró publica el artículo «Henri Rousseau, el Aduanero» en *La Nación*, el 18 de julio de 1937 y el libro *El Aduanero Rousseau* (Buenos Aires, Poseidón, 1944).

17 Esta advertencia prologa el libro de Roh, *Realismo Mágico* (1927).

Rouault fue el pintor esencial del lado oscuro del hombre, del mal, la desesperación y la decadencia, pero también de la piedad y la esperanza en la redención, arraigadas en su profunda fe cristiana.¹⁸ Sus cuadros de ácidos y fríos tonos verdes azulados con el contrapunto de un lívido rojo grisáceo y sobrecargado con una frágil trama de gris negruzco, retratan seres vencidos: prostitutas, payasos y maliciosos filisteos y jueces corruptos. La náusea y la ira bañan estas significantes primeras telas de Rouault, pero éste no juzga a sus personajes ni se burla de su penosa situación. El pintor se compadece, en el sentido literal del término, de estos seres maltratados, personajes de la calle. (Ruhrberg 2005, 48)

La impresión de Onetti sobre la cercanía o proximidad del trabajo artístico de Rouault con su propia estética evidencia cierta búsqueda e interés en modelos pictóricos que confluyan con sus técnicas de escritura. La confirmación llega unas líneas más adelante cuando, disconforme con el objeto de estudio seleccionado por Payró, le solicita que encare un profundo análisis sobre los pintores que él considera trascendentes: «¿Por qué Tintoretto? ¿Por qué no algo extenso sobre cualquiera de esta gente, de *los impresionistas en adelante*? Debe pensar en todo el bien y en toda la utilidad que puede sacarse de un completo estudio *sobre Cézanne o cualquiera de esas bestias*» ([62] 152; destacado del Autor).

7 Torres García, Maestro entrañable

Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949), el pintor uruguayo de mayor trascendencia internacional, regresa definitivamente a Montevideo en 1934, luego de una muy prolongada estadía - cuarenta y dos años - en Europa, la mayor parte en Barcelona, donde poseía un reconocimiento indiscutido del círculo de sus propios pares. Retorna a la capital uruguaya en el mismo año en que Onetti finaliza su primera excursión a Buenos Aires, que había comenzado en 1930. Antes de su vuelta, Torres García tuvo contacto directo con las vanguardias europeas y viajó por Nueva York, París y Madrid, a finales de los años veinte promovía el arte concreto y exponía en las galerías más importantes de Europa. Cuando regresó a Montevideo ya tenía clara cuál era su misión y cuál sería su mensaje:

¹⁸ En el epistolario abundan las referencias a Dios - «Dios le dé salud y larga vida» (43), «Válame [*sic*] Dios» o «Dios me lo perdonará» (100) -, no estrictamente cristianas. Por otra parte, en los manuscritos que se conservan en el Archivo Onetti en la Biblioteca Nacional de la República Oriental del Uruguay, en Montevideo, pudimos corroborar la existencia reiterada de algunas siglas incrustadas en varios de sus relatos, luego depuradas para su publicación: estas siglas se conformaban, por ejemplo, por las letras DTSMLLEDGBTEETLMYBEEFDTVJ, o sea, que corresponden a las iniciales de la primera parte de la oración o rezo cristiano *Ave María*.

crear una escuela de arte en el sur de América. A partir de entonces, fundó la Asociación de Arte Constructivo (1935), publicó la revista *Círculo y Cuadrado* (1936-43), dio numerosas charlas y conferencias, dictó clases en la universidad y en el SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica de la República Oriental del Uruguay) y finalmente, en 1944, creó el Taller Torres García. Trabajador incansable, no dejó nunca de pintar y realizó numerosas exposiciones, al tiempo que expresaba sus ideas en varios libros sobre arte y estética, como *Estructura* (1935), *Universalismo constructivo, contribución a la unificación del arte y la cultura en América* (1944) y *Mística de la pintura* (1947).

Juan Carlos Onetti menciona a Torres García repetidas veces en el Epistolario (de hecho son quince menciones en las sesenta y siete cartas, muchas más que a cualquier otro artista o autor) no sólo para contarle a Payró, también amigo y colega del pintor, novedades sobre Torres - así lo llama usualmente - ya que lo visita con asiduidad, sino para expresar la profunda admiración y novedad que le produce su trabajo y su persona. Daniel Balderston (2004) anota, en «Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti», que «el ejemplo de Torres García era vital para Onetti en su búsqueda de una cultura nacional moderna que no se limitara al pasado rural». Ávido de conocer una doctrina que lo aleje de la condena nativista-ruralista que impera en el Uruguay, como dijimos, Onetti frecuenta a Torres García y se interesa por su doctrina del constructivismo. Entre los meses de junio y octubre de 1939 se publican en *Marcha* tres entrevistas que le realiza el periodista y narrador al teórico y pintor con elocuentes títulos: (I) «Lector: he aquí a Joaquín Torres García en la soledad luminosa y fecunda de su vida», (II) «Torres García habla de la exposición que no visitó», y (III) «Conversando de pintura». Además, en 1941 escribe también para las páginas de *Marcha* el artículo «La Asociación de Arte constructivo».¹⁹

Ángel Rama menciona, antes que nadie, los elementos que posiblemente Onetti compartió, a su criterio, en la configuración de su estética con las máximas de Torres García y destaca «la estricta unidad de la obra artística, la rigurosa composición interna, su voluntad de otorgar significado al entorno y el reconocimiento de la libertad que se reconoce en la creación» (1983, 47). Volviendo sobre este artículo, Pablo Rocca, en el excelente prólogo que realiza para el tomo que recoge, entre otros valiosos materiales, las entrevistas con Torres, profundiza y hace hincapié en lo que entiende como un entramado filosófico del arte y la literatura, en cuanto considera que «la visión de los objetos de Torres García, como quizá la composición cubista del retrato, le sirvió a Onetti para trabajar el cruce entre palabra, línea y color» y, unas líneas más adelante, concluye que «estas osadas búsquedas en tiempos de transformación radical del arte no podían sino

19 Todos estos textos se encuentran recogidos en Onetti 2009c.

llevar a Onetti a explorar el cuento y la novela. Práctica y reflexión sitúan al primer Onetti en un *adentro* y un simultáneo *afuera* de las normas del género» (2009c, XXI-XXII; destacado original). En la apreciación de Rocca se encuentra el sentido del acercamiento de Onetti a artistas como Torres García, más atraído por su concepción filosófica de lo estético y su postura irreductible a sacrificar todo por su obra, que a partir de la influencia directa que puede observarse entre los cruces de ambas poéticas. Onetti confidencia a Payró algunos de sus cambiantes juicios sobre las decisiones teóricas de Torres respecto a la pintura: «un americanismo... abstracto, constructivista y cósmico» ([14] 62); «Parece que el constructivismo es aún más flexible que la famosa línea general moscovita» ([24] 84); o bien «[Torres] ahora condena la abstracción y proclama un arte realista» y enseguida aclara «lo que lamento es no tener tiempo para seguirlo de cerca. Todo esto va sin decir, dejando a un lado la admiración y el cariño que le tengo» ([29] 92). Muchos años después, en 1975, apenas llegado a Madrid, Onetti escribirá su última entrañable opinión sobre el pintor en un artículo recordatorio que titulará «Infidencias sobre Torres García». Allí agradece al Maestro – así se dirigía a él durante las entrevistas, según las transcripciones del mismo Onetti – por el aporte cultural que significó para el Uruguay de la época y repasa el vitalismo y el dogma de la estética constructivista de Torres.

8 A modo de conclusión

El *Epistolario* nos informa básicamente de una torsión particular en la mirada de un joven Juan Carlos Onetti, en la perspectiva de ese *escritor en formación*. Nos permite asomarnos al momento en el que, a través de su interés por la pintura, comienza a fraguarse lo que Ludmer ([1977] 2009) denominó los procesos de *construcción del relato*. Lo que el escritor, el esteta, admira de manera inusitada en los pintores postimpresionistas está ligado directamente al tratamiento volumétrico de las formas pictóricas. Onetti describe aplicando la mirada estereoscópica sobre/en sus personajes; otorga volumen, como si una pincelada sobre otra – por eso la estructura de la triadjetivación, en un solo pantallazo, dota de múltiples y a veces diferentes atributos a sus creaciones – pudiera alcanzar y restituir el *espesor de lo real*.²⁰ Esta lección básica de la pintura que el joven Onetti dice haber aprendido, «la única que me interesa y si no entiendo, siento» ([62] 152), se

²⁰ Estas categorías (mirada estereoscópica, espesor de lo real, triadjetivación, entre otras) se encuentran explicitadas y fundamentadas en nuestra tesis ya referenciada. Cf. «Barroco y vitalismo en la construcción de un espacio imaginario: *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti», otro de nuestros trabajos disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/ autores/Linares%20Maximiliano/Barrocovitalismo.htm> (2017-11-06).

traduce en la búsqueda de ese espesor de lo real, en el ensanchamiento del entramado de sus ficciones. Es decir, si para el Realismo la reproducción mimética representa un primer plano chato y cuasi superficial donde se vislumbren los objetos a primera mano/vista, para Onetti, en respuesta, se torna esencial engrosar el espacio de representación para primero rellenarlo con las categorías canónicas - fase del montaje o armado -, y luego socavarlo con las técnicas vanguardistas -fase del desmontaje o desarmado. El resultado, después de años de práctica, arroja resultados sorprendentes: la superficie ha cobrado verdadero espesor, entran ahora, como la crítica lo ha indicado, al menos tres niveles de ficción en una realidad literaria, tal es el caso de Brausen, Arce y Díaz Grey, tres series con su cronotopo incorporado y un sujeto, el hombre, siempre presente para decir que todo lo que se narra está situado en este mundo. A partir de las tres series ficcionales, inauguradas en *La vida breve*, por expansión y despliegue, se construirá la saga como un extenso y dilatado territorio imaginario. La particularidad reside entonces en la decisión estética, la de abordar una mirada diferente - aprehendida también de un modo distinto, o sea, *no sólo de la literatura sino de la pintura* - a la imperante en la narrativa latinoamericana de la época y, por sobre todas las cosas, ensanchar su propio espacio ficcional sin cruzar, en ningún momento, el umbral/la frontera de lo fantástico ni de lo mágicorealista.

Bibliografía

- Balderston, Daniel (2004). «Ciudades imaginarias: Torres García y Onetti». *Brecha*, 11 de junio, 4-5.
- Borges, Jorge Luis [1950] (2011). «La muralla y los libros». *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 12.
- Díaz, José Pedro (1989). *Juan Carlos Onetti: el espectáculo imaginario*, vol. 2. Montevideo: Arca.
- Domínguez, Carlos María (2009). *Construcción de la noche: La vida de Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Cal y Canto.
- Friera, Silvina (2010). «Escribir, para Onetti, era un deseo irrefrenable» [online]. *Página 12*, 4 de enero. URL <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-16540-2010-01-04.html> (2016-12-09).
- Gombrich, Ernst [1950] (1997). *La historia del arte*. London: Phaidon Press Limited.
- Ludmer, Josefina [1977] (2009). *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. 2a ed. (incluye nuevo prólogo). Buenos Aires: Sudamericana. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Onetti, Juan Carlos (2005). *Novelas I (1939-1954)*. Preámbulo de Dolly Onetti. Prólogo de Juan Villoro. Onetti 2005-9, vol. 1.

- Onetti, Juan Carlos (2005-9). *Obras completas*. 3 vols. Ed. de Hortensia Campanella. Barcelona: Galaxia Guitenberg/Círculo de Lectores.
- Onetti, Juan Carlos (2007). *Novelas II (1959-1993)*. Prólogo de José Manuel Caballero Bonald. Postfacio de Liliana Díaz Mindurry. Onetti 2005-9, vol. 2.
- Onetti, Juan Carlos (2009a). *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Ed. crítica, estudio preliminar y notas de Hugo J. Verani. Montevideo; México; Santiago; Rosario: Trilce; Era; Lom; Beatriz Viterbo.
- Onetti, Juan Carlos (2009b). *Novelas cortas: Edición crítica*. Ed. de Daniel Balderston. Liminar de Juan José Saer. Córdoba (Argentina): Alción Editorial; CRIA; Biblioteca Nacional de Uruguay. Colección Archivos 59.
- Onetti, Juan Carlos (2009c). *Cuentos, artículos y misceláneas*. Prólogo de Pablo Rocca. Onetti 2005-9, vol. 3.
- Rama, Ángel (1983). «El narrador ingresa al baile de las máscaras de la modernidad». *Studi di letteratura ispano-americana*, 13-14, 45-61.
- Roh, Franz (1927). *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Trad. de Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente. Trad. de: *Nach- Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuesten europaischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt y Biermann, 1925.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ruhrberg, Karl (2005). *Arte del siglo XX*. Texas: Taschen America.
- Schwartz, Jorge [1991] (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Trad. de de Estela Dos Santos. México: FCE.
- Verani, Hugo (2009a). *Onetti: El ritual de la impostura. Segunda edición, corregida, actualizada y ampliada*. Montevideo: Trilce.
- Verani, Hugo (2009b). «Cartas de un joven escritor». Onetti 2009a, 11-30.
- Verani, Hugo (2009c). «Onetti antes de Onetti». *Turia: Revista Cultural*, 91, 253-9.

Escribir desde los márgenes La narrativa de Iosi Havilio

Alice Favaro
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The aim of this article is to critically read Iosi Havilio's books demonstrating how contemporary Argentinian literature offers a gaze from the suburbs. The author explores, from a marginal perspective, contemporary society and the relationship between centre and periphery. In the novel *Paraísos* we can identify some central issues by this author that can be linked to new Argentinian literature.


Sumario 1 Iosi Havilio – 2 *Opendoor y Paraísos*. – 3 Algunos tópicos. – 4 Los márgenes.

Keywords Iosi Havilio. Contemporary. Argentinian Literature. Suburbs. Subordinate subject.

Hoy la literatura argentina contemporánea se propone pensar y hablar de la literatura desde los bordes, brindando una mirada al sesgo. Después de haber escrito de horrores, dictaduras, desapariciones y en la imposibilidad de describir la desmesurada violencia que afecta el continente latinoamericano, se escoge la representación pseudorealista de lo que acontece en la sociedad. Los autores que pertenecen a la nueva literatura argentina eligen registrar el presente etnográficamente porque lo que impacta es «el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar» (Sarlo 2006, 2). Según Sarlo las interpretaciones del pasado estarían reemplazadas por representaciones etnográficas de la contemporaneidad. Considerando la novela como documento de los intercambios sociales dentro de la marginalidad, la literatura asume sobre sí misma el rasgo documental de representación de los temas culturales del presente. Marcada por traumas políticos, económicos, sociales y culturales, la literatura se convierte en urgencia de representación de la realidad, superando el neofantástico, el relato testimonial, la novela histórica. El discurso de la ficción, en el siglo XXI, se coloca como opuesto al discurso autoritario inscribiéndose en el marco de la crisis de la representación realista. La historia reciente se representa, entonces, con una atención sobre los rasgos formales e ideológicos de un discurso literario que se opone a los discursos del autoritarismo y que por esto encuentra una recepción social en momentos políticos difíciles (Sarlo 2007, 327).

DOI 10.14277/2037-6588/Ri-40-108-17-8

Submitted: 2017-08-02 | Accepted: 2017-08-24

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

En su discurso «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», retomando la propuesta de Calvino, Piglia (2009) señala que en América Latina, y en particular en Argentina, cabe plantearse el problema del porvenir de la literatura desde el margen, o sea mirando la realidad desde un lugar marginal, justamente como es Buenos Aires, suburbio del mundo. Recorriendo los momentos y los tópicos claves de la literatura argentina, Piglia identifica tres propuestas. La primera es la verdad como horizonte político y objeto de lucha; la segunda es el desplazamiento y la distancia, explorando los límites del lenguaje: en la imposibilidad de transmitir experiencias demasiado terroríficas se sale del centro y se deja que el lenguaje hable desde el borde; la tercera es la claridad como virtud. Lo que aquí me interesa es justamente la segunda propuesta en que hay que tomar un distanciamiento, un extrañamiento para poder poner al otro en el lugar de una enunciación personal. Cabe considerar la voz del yo narrador como voz que procede del margen, de la subalteridad, donde la literatura pierde su aura y explora los límites de la representación (Moraña 2010). La propuesta estética que propone la literatura es entonces la apuesta a la otredad, a lo subalterno, a lo misero y lo abyecto en que brotan personajes desregulados, promiscuos, derrumbados. La estética del límite explora los lugares reales y simbólicos de la imaginación contemporánea, las áreas en que hay contaminación, hibridación, intercambio, donde los individuos y las culturas se conectan. El objetivo de esa literatura marginal es justo, como destaca Moraña:

iluminar estos espacios de incertidumbre, exploración y resignificación permanente, entendiendo que es justamente en esas zonas de máxima tensión en las que lo social rebasa los modelos dominantes y en las líneas de fuga que se proyectan hacia nuevos horizontes poéticos y políticos donde parece residir el sentido profundo de nuestro tiempo. (2010, 25)

La marginalización da lugar pues a una estética en que reside la representación más auténtica de la contemporaneidad y la posibilidad de comprenderla.

1 Iosi Havilio

Para explorar esa literatura que habla desde el margen del lenguaje, me detendré sobre la obra de Iosi Havilio, cuya escritura se coloca en el marco de la narrativa argentina contemporánea. El análisis de sus novelas permite identificar algunos elementos típicos de este tipo de literatura que construye una contra-realidad donde se deja hablar al otro. Perteneciente a la generación de los jóvenes escritores argentinos, Havilio nació en Buenos Aires en 1974 donde estudió filosofía, música y cine. Su bibliografía se

desarrolla alrededor de cinco novelas: *Opendoor* (2006), *Estocolmo* (2010), *Paraísos* (2012), *La serenidad* (2014) y *Pequeña flor* (2015). El estilo del autor se caracteriza por ser original y aparentemente simple, a través del cual cuenta de protagonistas apáticos, víctimas de sí mismos y de su estado de pasividad, desplazándose en periferias urbanas, espacios marginales y fronterizos entre ambiente ciudadano y rural. La narración se inserta sobre una directriz en que el ritmo rápido de sus narraciones contrasta con el constante estancamiento de los personajes que se mueven en entornos siniestros, raros y marginales donde el centro y la periferia dialogan recíprocamente. En los libros de Havilio se accede a un mundo en que lo cotidiano está llevado al paroxismo, en que se asiste a la extrema incapacidad de reacción frente a cualquier situación de los protagonistas, la fascinación por el exceso, la bajeza, la miseria humana, que, si bien llevan el lector a la exasperación, al mismo tiempo y paradójicamente, lo atrapan hasta el final de sus novelas, que se leen de un tirón.

2 *Opendoor* y *Paraísos*

La primera novela del autor, *Opendoor*, definida por la crítica como un debut prometedor, está ambientada en el campo, en la provincia de Buenos Aires. La narración se desarrolla en Open Door, lugar siniestro ya por su nombre y la razón de su creación: la construcción de la colonia neuropsiquiátrica Dr. Domingo Cabred, un sitio en que los enfermos mentales de toda la nación pudiesen vivir a 'puertas abiertas', en condiciones mejores de vida, dejando la costumbre inhumana de someterlos a encierros casi carcelarios. La protagonista de la novela es una joven mujer sin nombre que ha dejado la carrera de veterinaria en la universidad y trabaja en una tienda de animales. Después de la incomprensible desaparición de su novia Aída en Buenos Aires, la mujer cumple unos viajes a Open Door para visitar a un caballo enfermo. En poco tiempo la chica 'se deja enamorar' de Jaime, el dueño del caballo. El hombre de campo, mucho más grande que ella, es una especie de gaucho contemporáneo: de pocas palabras, huraño y acostumbrado a la soledad. Con el paso del tiempo los dos aprenden a comprenderse y encuentran un equilibrio donde Jaime trata a la protagonista como si fuera una niña. Pero, la estabilidad de la pareja está constantemente amenazada por la presencia de una adolescente, Eloisa, que vive en el mismo pueblo y aparece de la nada en la novela. El personaje de Eloisa encierra en sí misma la amoralidad, representando la tentación por trasgredir la ley, el desenfreno sexual, la falta de reglas. Las dos mujeres tienen una larga relación a escondidas de Jaime y pasan sus jornadas aburridas, drogándose y teniendo relaciones sexuales. A pesar de que Jaime descubre el vínculo entre su compañera y la adolescente, pasan meses durante los cuales el hombre no actúa para interrumpir la relación

y la mujer sigue dejándose llevar por los acontecimientos. La mujer queda embarazada y al final de la novela la pareja festeja el primer cumpleaños de Simón, su hijo.

Aunque merecería la pena el análisis de cada una de las obras del autor, me detendré en particular en la lectura de *Paraísos*, que dialoga constantemente con *Opendoor*. En las dos novelas se pueden identificar algunos motivos recurrentes de la poética del autor. De hecho, algunos tópicos presentes en otras obras, como *Pequeña flor* y *Estocolmo*, como por ejemplo la casa en cuanto espacio asfixiante y refugio al mismo tiempo, las ansiedades existenciales, la amoralidad de los protagonistas, la suciedad de los espacios, el tiempo 'larvoso' y siempre igual, el aburrimiento, el lenguaje bajo, porteño, callejero, el desenfreno sexual, la búsqueda de descarga de adrenalina, son aspectos que evocan las otras novelas del autor constituyendo un tejido intertextual notable.

Publicado en 2012 por Mondadori, *Paraísos* propone los mismos protagonistas y la continuación de las historias de *Opendoor* (2006) pero desplaza la narración al ambiente urbano. En *Paraísos* - cuyo título juega con la polisemia de la palabra: el paraíso como lugar mítico-religioso y el paraíso como árbol de frutos venenosos que en la novela pueblan las calles bonaerenses - encontramos a la mujer junto con el hijo Simón, después de la muerte de Jaime a causa de un accidente. Los dos, desahuciados sin resistencia de la chacra en que vivían en *Open Door*, deciden mudarse a la capital donde pasan por algunos hoteles y terminan instalándose en un cuarto destartalado en el Buti, un edificio ocupado en el barrio de Palermo. La narración se desarrolla a través de un yo narrador que cuenta cómo se desenvuelve su cotidianidad entre apatía, búsqueda de trabajo, encuentros con personajes raros y termina con la participación de la protagonista en un robo.

El empleo del mismo ritmo narrativo, siempre igual, ausente de monólogos interiores, aparece como la redacción de un diario pero sin emociones ni patetismo, en que la prosa, precisa y sobria, cuenta los hechos más extraños como si fueran normales. La protagonista femenina sigue siendo, como en la primera novela, una mujer que se deja arrastrar por las circunstancias, sin ambiciones, que se esfuerza por sobrevivir en un estado de resignación. Entregada a los avatares del destino, actúa solo por impulsos. Son los otros los que toman decisiones por ella: se encuentra viviendo en el campo, sin saberse explicar el porqué, deja el trabajo que retomará solamente cuatro años después por necesidad, tiene un hijo, vive en un edificio tomado, toma parte en un robo. Como se lee en el texto: «Sin darme mucho cuenta, ni sentir culpa, dejándome llevar por los días y el campo» (Havilio 2012, 63), es como si existiera una fuerza extraña que se apodera de ella, al igual que el protagonista de *Pequeña flor* que goza, inexplicablemente, matando a su vecino. La mujer se deja llevar por el transcurso de los eventos haciendo solo lo necesario para sobrevivir: comer para cumplir la necesidad de la

alimentación, hacer las cosas para distraerse o entretenerse, quedarse mirando una serie de personajes en la ciudad que se aburren, son apáticos, que, igual que ella, no tienen intereses. Como ella misma afirma: «cuando ya todo parecía desmoronarse irreversiblemente» (Havilio 2012, 36) y «Tan rápido fue todo, cuando por tanto tiempo no pasó casi nada» (45), la vida se le huye entre los dedos. A veces ella misma se percibe como otra: no se reconoce al mirarse al espejo en el baño del jardín zoológico donde trabaja y se encuentra con su doble, «otro yo» (71), vestida de exploradora con el uniforme. Aun en el *incipit* de *Paraísos*, que empieza con la muerte y el velorio de Jaime, la mujer no logra reaccionar y entender lo que está pasando. No se encarga del funeral porque Héctor, el hermano de Jaime, toma el control de la situación en su lugar. Ni participa en el entierro, se limita a imaginárselo, porque una fuerte lluvia durante toda la noche impide al remis ir a buscarla junto con Simón. Su inestabilidad la lleva, pues, a pasar de un exceso a otro a causa del aburrimiento y de su incapacidad de tomar decisiones. Entre estos extremos está la relación con el sexo que, a diferencia de la primera novela, donde hay una obsesión sexual morbosa que desembocaba en una atracción feroz por Eloisa, en *Paraísos* se convierte en una especie de apatía sexual en la que no tiene deseos: las únicas veces en que lo practica es masturbándose para escapar del tedio existencial.

3 Algunos tópicos

La creación de un clima siniestro cargado de inquietud en las obras del autor se manifiesta a través de algunos elementos aparentemente no tan extraños, pero en el fondo insólitos, que permiten la plasmación de mundos narrativos paralelos poblados por figuras y acontecimientos inusuales. Se analizarán pues estos elementos inusuales, algunos de los cuales son tópicos del neofantástico, que caracterizan aquel clima perturbador y cautivante tan típico del estilo de Havilio.

Un aspecto presente abundantemente tanto en *Opendoor* como en *Paraísos* es la existencia obsesiva de especies animales que conviven con el ser humano. Mientras que en la primera novela la presencia inquietante de lo animal se daba a través de un caballo que, como si fuera su doble, tenía el mismo nombre de Jaime, en *Paraísos* se manifiesta mediante una referencia constante a los reptiles. No sólo la protagonista trabaja en el reptilario del zoológico sino que también roba un cachorro de iguana para llevárselo al hijo, o quizá respondiendo a una reacción instintiva; en fin, a través de serpientes que mira y dibuja la mujer y que aparecerán como una epifanía en la última página de la novela, creando un cierre insólito dado por un elemento extratextual. Las serpientes pueblan también sus sueños y pesadillas: «Sueño con serpientes. Son cientos, miles, muy veloces, huyendo del reptilario en masa como de un manantial» (Havilio 2012,

139) y más adelante: «Vuelven las pesadillas con serpientes. Esta vez es una sola, una pitón con una cabeza de hombre y ojos luminosos que me persigue engordando las cañerías del Buti» (164). El remedio a la obsesión por las serpientes, que evidentemente representan la tentación y remiten al título de la novela (*Paraísos*), será dibujar más serpientes copiándolas del libro de Albertus Seba que la mujer rescató de la basura. La relación con lo animal se manifiesta, además, en el exceso de interés de la mujer que se pone a estudiar los reptiles del zoológico, y en la presencia, a lo largo de la historia, de insectos, cucarachas, ratas y piojos. La protagonista es víctima de una verdadera invasión de piojos, parásito por antonomasia, con los cuales lucha durante días para eliminarlos de la cabeza de Simón. No se limita a eliminarlos sino que encuentra un goce, verdadero e inexplicable, en aplastarlos con los dedos y mutilarlos manteniéndolos vivos. Este acontecimiento crea una referencia intertextual con el protagonista de *Pequeña flor* que se divertía en matar animales y seres humanos.

La presencia de la muerte flota no solo en ambas historias sino también en las otras novelas. Los comienzos, en particular, empiezan con acontecimientos violentos: el incendio de la fábrica en que trabajaba el personaje principal de *Pequeña flor*; la desaparición de la compañera de la protagonista, el suicidio de un desconocido y las numerosas vueltas a la morgue para identificar el cuerpo en *Opendoor*; el accidente de Jaime al borde de la carretera, en *Paraísos*. A lo largo del texto hay muchos elementos que evocan el recuerdo macabro de Jaime en la mente de la protagonista, que no logra elaborar el luto quedándose en la espera de su vuelta. Cada vez que formula un pensamiento sobre la muerte, piensa en él: cuando llega cerca de una funeraria, «Otra vez Jaime» (Havilio 2012, 149), o cuando piensa en la enfermedad de Tosca, la mujer a quien le hace inyecciones de morfina:

me cuelgo mirando la ampolla ocre de morfina, pienso en la enfermedad, en las cosas del cuerpo, y en la descomposición, en el tiempo que toma la carne en desintegrarse. Cuestión de días o meses según las condiciones del clima, lo estudié hace tiempo. Me pregunto qué aspecto tendrá Jaime a esta altura. (Havilio 2012, 135)

Y más: «También en Jaime, que debe estar chupando frío bajo la tierra» (49). Preguntándose a menudo en cuál estado se encontraría Jaime bajo la tierra piensa, además, en diferentes partes de la narración, en cómo será su muerte, en el hecho de que necesita comunicar a su hijo el deseo de ser incinerada una vez muerta.

La presencia de la casa en ambas novelas podría leerse como una especie de metáfora de la mente humana. La casa de refugio se convierte en un espacio carcelario donde los personajes están recluidos, no tienen la fuerza para salir al exterior, son víctimas de su apatía. En *Paraísos* una

serie de episodios terminan, según la visión de la protagonista-narradora, por 'expulsar' la madre y el hijo de la casa en que vivían con Jaime: una bomba de agua que la mujer se olvidó de apagar, las tormentas frecuentes que destecharon la casa, la falta de fuerzas para subirse a la escalera y solucionar el daño, jaurías de perros que escucharon una noche, como se lee en el texto: cerca del terror. Desquiciados, ladrando y trezándose en peleas interminables. [...] Esto era otra cosa, aullidos de lobo que no nos dejaban dormir» (Havilio 2012, 36). Todo esto provoca una serie de eventos que hace que las cosas, por azar o por necesidad, precipiten irremediablemente. Esos acontecimientos funestos obligan a la madre y al hijo a recluirse en el cuarto, donde se limitan a dormir, comer, mirar la televisión durante las últimas semanas. Aquí, una vez más, la mujer se encuentra en una situación límite por su falta de reacción. La evidente referencia a la cortazariana «Casa tomada» (Cortázar [1981] 2008) crea una conexión también con el edificio ocupado en que se instalarán a vivir madre e hijo en la capital, donde la presencia de ruidos perturbadores inquietan a la joven:

esos extraños rumores que se producen en las entrañas del edificios y que a veces creo que están en mi cabeza. Sonidos metálicos, de viento, cadenas, zumbidos, chisporroteos, como secreciones de un organismo descompuesto. [...] juntos componen un eco alucinado y agobiante imposible de ignorar. (Havilio 2012, 104)

Los «ruidos intestinales» (105) como los llama el yo narrador, que convierten metafóricamente a la casa en un cuerpo, crean un eco intertextual con *El silenciero*, de Antonio Di Benedetto (2007), en que el protagonista está obsesionado por ruidos que escucha sólo él, que lo acompañan a todos lados y terminan exasperándolo.

Los elementos naturales, frente a los cuales se acentúa la impotencia del ser humano ante la naturaleza madre y madrastra, se manifiestan a través del exceso de agua, de calor asfixiante, de humedad. El calor es uno de los *Leitmotiv* de la novela y la causa de muchas noches insomnes, comparado a algo asqueroso y angustioso. La protagonista piensa: «Cada vez más calor: envolvente, gomoso, como un pariente lejano, invisible y gigante, que se te viene encima y no para de abrazarte» (Havilio 2012, 95). Es un calor viscoso, pegajoso, una humedad que agobia. Un calor que aumenta al subir de los niveles bajo tierra del subte, como si se tratara de una catábasis al revés.

Otro tópico en la obra es la presencia del agua. La lluvia marca algunos de los momentos claves del relato: la muerte y el entierro de Jaime, la sustracción de la casa por parte de los dueños, la llegada a la ciudad, la permanencia en el piso ocupado en que alojan en Buenos Aires, el robo de la joyas, el final de la novela. Es una lluvia abundante que desemboca,

muchas veces, en una verdadera inundación y que acompaña situaciones traumáticas y trágicas en la vida de la protagonista, como para destacar que siempre llueve sobre mojado. El miedo de la inundación atormenta incluso sus sueños: «En el entresueño, no puedo evitar de pensar en la casa de Open Door que imagino tapada de agua. Sumergida, o flotando a la deriva» (Havilio 2012, 49). La presencia obsesiva del agua vuelve también en el momento del parto, cuando la protagonista lo percibe como algo asqueroso, mientras ayuda a parir a una mujer que vive en el Buti. El agua remite inevitablemente al mito del diluvio: como imagen demoníaca conectada con la ira y la venganza divina y, al mismo tiempo, con una visión de salvación (Frye 1986, 195); en la novela marca los episodios negativos pero también los cambios en la vida de la mujer.

Simón, personaje principal que gira alrededor de la protagonista, es un niño que no habla, no llora, no hace peticiones, no se queja a pesar de la vida por la que lo conduce la madre. Es una figura casi fantasmal, que parecería no estar plenamente desarrollado a nivel narrativo ya que ocupa un espacio mínimo a lo largo de la narración, cuya presencia-ausencia semeja a la de un muñeco por el cual la madre se preocupa solamente en el momento en que está por morir envenenado. El lector no asiste a las normales fases de crecimiento del niño y no se entera del paso del tiempo: la misma madre empieza a darse cuenta de que el hijo está creciendo cuando divisa en su rostro la sonrisa de un adulto. Es como si Simón fuera un objeto, «una bola de fastidio» (Havilio 2012, 146) le dice, un peso para ella ya que le impide hacer lo que le dé las ganas, y con el cual nunca interactúa. Tiene que arrastrarlo, llevarlo en brazos por largos tramos y lo nombra solo cuando necesita encontrar a alguien a quien dejarlo porque no puede quedarse solo. Se pregunta si tendrá la fantasía de que pueda abandonarlo, lo percibe como algo extraño que no le pertenece: «Simón masticaba paseando la mirada de un lado a otro como un muñeco mecánico [...]. Observaba el conjunto sin escandalizarse, como se aceptan los sueños» (40) y más adelante: «A veces siento que lo subestimo, debe ser por su tamaño, su parquedad, todo eso que me hace creer que piensa menos de lo que piensa» (65). Hay un deseo casi sádico de la madre hacia el hijo que demuestra, una vez más, que la violencia tiene un lugar crucial en la poética del autor.

Eloisa aparece, después de tres años, más madura; sin embargo sigue representando la tentación. Encierra lo monstruoso porque la empuja hacia la perversidad, el extravío y lo prohibido: hace todo lo que está considerado como moralmente inaceptable. Se aprovecha de los otros, se droga, roba, no tiene educación, reglas ni principios.

Los otros personajes que rodean a la mujer son figuras a la deriva como ella. No se trata solo de personas necesitadas e inadaptadas que no logran encontrar su espacio en la sociedad, como sus compañeros de trabajo. En algunos casos son verdaderos monstruos antropomorfos y 'guardianes del umbral' que permiten el acceso a mundos paralelos, como el loco que

hallan cuando vuelven a Open Door, y cuya presencia enfatiza un tópico que se encuentra en todo texto del autor. El monstruo se manifiesta aquí en el umbral entre dos mundos, en la frontera del desconocimiento, como destaca Gabriel Giorgi:

allí donde los organismos formados, legibles en su composición y sus capacidades, se deforman, entran en líneas de fuga y mutación, se metamorfosean y se fusionan de manera anómala; viene, por lo tanto, con un saber sobre el cuerpo, sobre su potencia de variación, su naturaleza anómala, singular. (2009, 323)

El monstruo expresa los miedos y las represiones de la sociedad en un cuerpo ajeno, donde hay un desplazamiento entre lo humano y lo racial. Se manifiesta, en las novelas, en una «corporalidad incierta» (Giorgi 2009, 327): el cuerpo enfermo, malformado, deforme, transfigurado por la alergia (*Estocolmo*), alrededor del cual tiene lugar la ficción. El concepto de enfermedad en el cuerpo podría remitir al período de la dictadura y a la novela *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia. Los militares empleaban una metáfora médica para definir su función: Argentina era un cuerpo enfermo que ellos tenían que operar para sanarlo y liberarlo del mal (Piglia 2009, 86).

En *Paraísos*, a lo largo de la narración, la protagonista tropieza con varios monstruos: el más evidente es Benito, el hijo retrasado mental de Tosca, con una cabeza enorme, «chico de cabeza de cíclope con el índice metido en la nariz» (Havilio 2012, 90), incapaz de portarse como un hombre de treinta y seis años en un cerebro de nueve, llamado el Oso por los demás: «Benito es de esas personas que a primera vista generan tanto impacto, tanta intriga, también rechazo, que el instinto natural es dejarlo de lado. El chico bobo, cabeza vaca. Uno no se anima a encararlo, no tanto por lo que pueda hacernos, sino más bien por no saber cómo tratarlo» (129). Luego está Tosca, «inmensa», una larva con una panza sin límites, que «avanza lentísima como una loba marina fuera del agua» (91); Tosca es la mujer a la cual la protagonista le hace inyecciones de morfina porque tiene un tumor gigante en la nuca. Todos los personajes que pueblan el edificio ocupado en que vive la protagonista, drogadictos, travestis, traficantes de droga, constituyen lo anómalo, lo perturbador y lo abyecto. Se trata de los parias de la sociedad cuyo lenguaje la protagonista no entiende de inmediato: «Me toma un tiempo entender esta rara comunidad, acostumbrarme a ciertos códigos» (105).

El tema obsesivo del cuerpo se manifiesta en la novela no sólo a través de la deformidad de los otros sino también por medio de los pies deformes que tiene la protagonista, elemento que enfatiza la presencia de lo extraño aun en su cuerpo y que evoca aquel dedo diferente, elefantásico, monstruoso, de tamaño gigante de René, el protagonista de *Estocolmo*, o la alergia al

pescado que tiene. Como escribe Giorgi: «ese pliegue monstruoso de los cuerpos, su apertura a mutaciones anómalas, parece funcionar como caja de resonancia y umbral de experimentaciones en torno a las inquietudes políticas, culturales y estéticas que singularizan el presente» (2009, 329).

Además de esas figuras monstruosas cabe añadir el consumo excesivo de alcohol y de droga, que de alguna forma es otra manera de transfigurar al cuerpo, y que representa la tentativa de huir de la realidad, negándose: «Las capas de realidad, todo lo que veo, me conducen a un limbo ácido, alucinante» (Havilio 2012, 164). Aquí, en la tentativa de ir más allá de la realidad, en lo que la trasciende, se puede establecer un paralelo con la modalidad con la que terminan muchos capítulos de las novelas de Havilio, es decir a través de los sueños que tienen los protagonistas.

4 Los márgenes

A la luz de los tópicos analizados, *Paraísos* aparece como una novela que condensa muchos elementos que constituyen la poética del autor y están presentes en otros textos. Algunos de estos son el creer que hay demasiado azar en lo que acontece – como el encontrarse más de una vez con el nombre de Eduardo L. Holmberg, primer director del Jardín Zoológico de Buenos Aires –; la transmedialidad a través de los dibujos, de los mensajes de texto que los personajes reciben por celular, de las escritas que leen por la ciudad; la presencia de elementos que trascienden la realidad como la enfermedad de Simón a causa de algunos frutos venenosos, y la consiguiente curación gracias a los remedios de una curandera; lo sucio, lo podrido del Riachuelo, el «río chocolatado» (Havilio 2012, 213) de Buenos Aires, junto con la contaminación de la ciudad; el goce en torturar a los indefensos: «se ven forzados a descubrir el bicho agujoneado por tres escarbadientes. No los censuro, no veo nada malo, quizás sucio pero no malo» (162), que podría leerse como legado de la dictadura militar, junto con el tema de la culpa, de la imposibilidad de acción, de la pasiva aceptación.

También la ciudad merece una reflexión porque sirve al autor como escenario para el despliegue de actos ilícitos: el robo, el consumo de droga, la violencia gratuita, mediante el uso de un lenguaje bajo y vulgar que hace explícito lo prohibido, familiarizándolo. A través de la representación de la tensión entre capital y campo, las novelas de Havilio cuentan de mundos descentrados y poblados de espectros: en *Paraísos* la mujer se pregunta cuánto tiempo tardarán los habitantes de la capital en desaparecer, con otra evidente referencia a la dictadura. En la ciudad aparecen los deshechos de la sociedad a partir de los cuales el centro se manifiesta a través y desde sus márgenes. Esas narraciones desde los márgenes, los suburbios, la periferia permiten la emersión del sujeto subalterno que queda afuera de la sociedad: personajes desprovistos de valoración moral

y figuras marginales como los que viven en un edificio ocupado, justo en el centro de la ciudad, en un barrio acomodado. Ese detalle acentúa la singular urbanización de las metrópolis latinoamericanas en las que los suburbios están en el corazón de la ciudad; enfatiza también la oposición tradicional entre centro y periferia que aparece como vínculo entre pasado (el campo) y presente (la ciudad) en *Paraísos*, y al revés en *Opendoor*. En las novelas hay pues un continuo movimiento de lo urbano a lo rural y viceversa. Los elementos presentes instauran un diálogo con el bagaje cultural argentino del autor: la magia, lo fantástico, la dictadura y los mitos fundantes de la nación.

A través de un notable tejido narrativo, Havilio crea novelas en que el lector queda atrapado en la trama disfrutando con placer del misterio y la intriga que conlleva la lectura. Los personajes son individuos incapaces de ser artífices de su destino, no toman decisiones y asisten impasibles a la derrota social. Son individuos que viven la experiencia del extravío, del exceso y de la des-subjetivación, cuyos instintos y deseos son las únicas pulsiones que los mantienen vivos y conectados con la realidad exterior. El mundo del campo, tópico en la historia argentina junto con los suburbios de Buenos Aires – a su vez periferia del mundo –, caracterizados por la pobreza, el tráfico de sustancias ilegales, la precariedad del trabajo y la mugre, crean un submundo de pesadillas tan real, que esconde los males de nuestro tiempo y la impasibilidad del hombre frente al horror y a la violencia. Si «Paradójicamente la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social» como afirma Piglia (2009, 92), la literatura aparece como representación de los cambios sociales en curso, del contacto problemático con el otro, de los miedos inconscientes de los cuales el hombre aún no ha tomado conciencia.

Por medio de la representación de la marginalidad, Havilio crea un nuevo tipo de realismo literario, diferente de los precedentes, que podría nombrarse ‘realismo líquido’ o, como lo define Sarlo (2006), un «realismo etnográfico». El autor no manifiesta una tendencia política explícita sino que relata, casi como en un documental, lo que acontece. Pero en su narrativa híbrida deja espacio también para elementos típicos del neofantástico, de la novela negra, del pulp.

Manejando las tramas enredadas y las prosas austeras, Havilio logra explorar las zonas inhóspitas del espacio social, densamente pobladas pero fuera del umbral de lo socialmente aceptable, en que vuelven los miedos, las angustias, los mitos y los deseos ancestrales que dan voz a sujetos subalternos.

Bibliografía

- Cortázar, Julio [1951] (2008). «Casa tomada». *Bestiario. Cuentos completos I*. Buenos Aires: Punto de lectura, 131-6.
- Di Benedetto, Antonio (2007). *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Frye, Northrop (1986). *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*. Torino: Einaudi.
- Giorgi, Gabriel (2009). «Política del monstruo». *Revista Iberoamericana*, 227(75), 323-9.
- Havilio, Iosi (2006). *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía.
- Havilio, Iosi (2010). *Estocolmo*. Buenos Aires: Mondadori.
- Havilio, Iosi (2012). *Paraísos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Havilio, Iosi (2014). *La serenidad*. Buenos Aires: Entropía.
- Havilio, Iosi (2015). *Pequeña flor*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- Moraña, Mabel (2010). *La escritura del límite*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Piglia, Ricardo (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- Piglia, Ricardo (2009). «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)». *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 28, 81-93.
- Sarlo, Beatriz (2006). «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia». *Punto de vista*, 86(29), 1-6.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarlo, Beatriz (2012). «Introversión». *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 159-63.

Note

È morto Juan Goytisolo

Giuseppe Grilli
(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

È morto Juan Goytisolo da poche ore. Meno di un anno fa ero a casa sua a Marrakech.¹ Non lo vedevo da una decina d'anni, quando ci ritrovammo durante un congresso cervantino all'Università di Rabat, in cui era presente anche il suo grande amico, e ammirato professore di Harvard, Francisco Márquez Villanueva.

Di lui e di Américo Castro parlammo a lungo, in quella mattina di settembre, malgrado Juan fosse piuttosto affaticato. Uscendo dalla casa che condivideva con la sua 'tribù', commentai con Rossana che lo trovavo invecchiato rispetto all'incontro di qualche anno prima. Tuttavia il radicalismo delle sue parole, a torto o a ragione, era inalterato. Mentre il suo sguardo lungo, attento e scrutatore, non dismetteva la consueta dolcezza.

L'avevo conosciuto letterariamente più di mezzo secolo prima, quando l'avevo scoperto nel paginone centrale di *Nuova Generazione*, il giornale dei giovani comunisti della *Figici* che portavo con me in classe, al Ginnasio Carducci di Cassino, menando gran scandalo tra i compagni di allora, tutti o qualunque o simpatizzanti del Fronte della Gioventù missino, ovvero neofascista. Un sorriso condiscendente del professor Delli Colli, sempre impeccabile nelle sue grisaglie a tre bottoni con gilet, mi parve la miglior ricompensa della mia incipiente solitudine. Quel che maggiormente conta è, invece, il fatto che il legame di Juan Goytisolo con la cultura, politica e letteraria italiane, intenso già negli anni Cinquanta, perdurava nel tempo.² In ciò aveva un peso la generazione che lo alimentò e spesso sostenne, condivise o impose i suoi gusti, magari recependo le predilezioni di uno dei suoi maestri, forse il suo maggior maestro, Dionisio Ridruejo, ammiratore e lettore di Curzio Malaparte come di Ignazio Silone. Anzi, quando la

1 Al llegar la noticia del fallecimiento de Juan Goytisolo en Marrakech escribí en mi página Facebook una nota de recordatorio, inmediato. Con unas correcciones de detalle, la publico en *Rassegna iberistica* para recordar la pasión por Italia y la obsesión cultural del escritor.

2 Come per Sartre, nume tutelare di Castellet e altri di quella generazione ispanica ma soprattutto barcellonese, il comunismo italiano fu a lungo un mito o almeno un punto di riferimento ideale e idealizzato, a cui poi seguì un risveglio non sempre dolce; nel caso di Goytisolo si veda volumetto *La Spagna e gli spagnoli* tradotto da Donatella Siviero per una piccola casa editrice di Messina Mesogea, nel 2005.

sua frequentazione del mondo europeo dell'editoria, e dei salotti letterari scemò, non si interruppe e rimase vivo quella passione italiana. Basti un esempio per comprendere che quella fedeltà aveva origini antiche: nel 1954 la sua collaborazione con la rivista *Laye*, che era il luogo di aggregazione e di amicizia di tutta la generazione, perché allora si scriveva ancora grazie all'appartenenza a un gruppo, e il gruppo era innanzi tutto un'amicizia condivisa, si fece esplicita in un saggio-recensione dedicato a Guido Piovene (ecco un altro autore che oggi appena pochissimi ricordano o hanno letto).³

Non tardai molto a leggere un suo romanzo stampato da Feltrinelli, *La Risacca* (1961). Ne scrissi una specie di recensione-saggio appena compiuti i quindici anni. Ne lesse una copia dattiloscritta, con generosità, Dante Troisi (che addirittura lo passò a Giuseppe Berto, che lo prese sul serio anche lui). La cosa straordinaria fu che le critiche e i suggerimenti emendativi non erano 'da scrittore' ma da critico letterario. Geniale! Forse è per quella impronta adolescenziale che, da adulto, scrivo (mi illudo di scrivere) come fossi uno scrittore i miei libri di critica letteraria. Sicché mi auguro possa accadermi qualcosa di simile a quanto si diceva di Vittorio Bodini, che per i poeti era una grande critico, per i filologi un eccellente poeta. Di simile, non di identico perché la sola poesia che scrivo è in forma di studio critico. Sicché, tutt'al più potrei ispirarmi al poema redatto dal protagonista del massimo romanzo di Jaun Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino* (1970, Madrid, Castalia), che dopo lunghe fatiche diurne e notturne assunse, finalmente, la forma iconica e di contenuto, di una sogliola.

Non avrei mai immaginato, allora, che sarei diventato un ispanista e che nei primi anni Settanta conosciuto avrei Juan seduto alla terrazza all'aperto del Bar Sandor di Barcellona, ritrovo della cosiddetta *Gauche divine* simbolo della sinistra più o meno tollerata nella lunghissima e penosa attesa della morte di Franco. Il bar, peraltro, era ubicato nella Piazza Calvo Sotelo, un'icona della rivolta militare del 1936, che oggi è stata restituita alla città nel nome di Francesc Macià il primo presidente di una restaurata, ed effimera, Repubblica Catalana, proclamata proprio da quel colonnello repubblicano ed elegantissimo nel 1930 dal balcone della piazza di san Giacomo (Sant Jaume). Un balcone reale e simbolico insieme, segno (e sogno) visivo dell'idea di governo di una entità che persino quando è stata un potere, il Potere, lo ha esercitato di sghimbescio. E l'anno dopo nascevano, quasi in sintonia simbiotica, Juan e la Repubblica Spagnola.

In realtà scrittori come Juan, già dalla metà degli anni Sessanta, erano fuori tempo. Aveva detto addio al realismo, curiosamente denominato 'storico' prima di nascere e dichiararsi militante, non trovando uno spazio plausibile in Spagna. In realtà la sua Barcellona ben presto gli sarebbe apparsa irri-

3 *Laye*, 24, 80-4; è riprodotto in Laureano Bonet, *La revista Laye*, Península, Barcelona 1988, 264-9.



Figura 1. Fotografia di Juan Goytisolo settantenne (archivio personale)

conoscibile culturalmente: per un verso per la ritrovata identità e orgoglio di essere anche letterariamente catalana, cosa di cui si fece fautore ed interprete il fratello José Agustín (*Veintiún poetas catalanes para el siglo XXI*, Barcelona, Lumen, 1996). José Agustín Goytisolo, il maggiore dei tre fratelli Goytisolo, fu poeta tra i maggiori del secolo, ed oggi è semidimenticato ingiustamente. A Juan, che generazionalmente lo seguiva dappresso, toccò miglior sorte, fino ad ottenere nel 2014 il Premio Cervantes, un premio che volle dedicare proprio a Francisco Márquez Villanueva e il cui contenuto fu di rivendicazione cervantina: intendeva infatti che fosse espressione di devoto omaggio alla memoria del discepolo americano di Castro, che era da poco scomparso, senza piegarsi alla riconciliazione tra i due ispanismi, quello cresciuto, *peregrino*, nell'esilio e quello affermatosi nelle Università spagnole del franchismo con atteggiamento più o meno condiscendente con il regime. Non a caso, peraltro, le parole conclusive erano un appello, *de senectute*, alla lotta inesauribile contro ogni ingiustizia, condotto innalzando la bandiera del grande Miguel de Cervantes Saavedra. In verità, e malgrado la corritività che lo caratterizzava, era felice di quella cerimonia e non era parco di elogi per i reali di Spagna, in particolare per Leticia che lo sorprese per la sua moderna cultura, che probabilmente dovette apparirgli *algo desenvuelta* per utilizzare un lessico caro a Cervantes. E di lei mi parlò colmandola di elogi e apprezzamento di ogni genere in quel settembre alla Medina.

Tuttavia nelle tappe successive a quella iniziale, non poté nemmeno Juan sottrarsi alla nuova condizione della lingua per l'altro verso sconvolta dall'arrivo dei nuovi sudamericani, che ne avrebbero alterato definitivamente il paesaggio. Non era ancora esploso del tutto il fenomeno del *boom* quando a metà della decade dei Sessanta ormai si era trasferito a Parigi con la moglie. Ma ben presto anche la epoca francese (*Segni d'identità*, 1966) la sentì come esaurita. Gallimard ne aveva fatto uno dei suoi autori: erano gli anni del Premio Formentor a cui partecipavano anche Einaudi,

quando la casa editrice era di Giulio, e non di Berlusconi, mentre Seix Barral, ne pubblicava i libri molto prima di convertirsi in una sezione di Planeta. Fu allora che sulla scia del mito del Conde Don Julián, che aveva tradito la Spagna visigota e appoggiato l'invasione musulmana nel 711, Goytisolo iniziò la sua tappa arabizzante o meglio 'marocchina', poi mai rinnegata, fino alla fine. Il libro chiave di questa fase resta *Reivindicación del conde don Julián* noto anche come *Don Julián* (1970). Un libro paradossale come la maggior parte della sua letteratura di creazione ma anche di quella riflessa, che non ha mai trascurato di praticare come critico. In realtà il romanzo, poiché si tratta senza ombra di dubbio di un romanzo, contiene un incipit e un *colofón* bizzarri. Nell'incipit dichiara, e promette solennemente, che mai più sarebbe tornato a calpestare la terra spagnola:

terra ingrata, tra tutte spuria e meschina, mai più tornerò a te: con gli occhi ancora chiusi, nell'ubiquità nebulosa del sonno, invisibile quindi e, ciò nonostante, sottilmente insinuata: di scorcio, lontana ma identificabile nei più piccoli dettagli, disegnati davanti a te, lo ammetti, con scrupolosità quasi maniaca: un giorno e un altro giorno e un altro ancora: sempre uguale: la chiarezza dei contorni presentita, soltanto un modello di cartone, su scala ridotta, di un paesaggio familiare: acceso forse dal sole?: offuscato forse dalle nubi?: impossibile saperlo⁴

Infatti il suo corpo è sepolto in Marocco, a Tangeri, visto che a Marrakech non c'è un cimitero laico.

Dall'altra, quella dell'estremo lembo terminale, prima di chiudere definitivamente il volume, Goytisolo enumera la bibliografia grazie alla quale il libro ha avuto vita, ed esiste. Romanzo, saggio? O addirittura frutto di quella odiosa erudizione ispanica contro la quale si è impegnato a lottare con tutte le sue forze per una vita intera? I nomi affastellati sono diversissimi, eppure rappresentativi, quasi intendano smentire il manicheismo delle celebri enumerazioni dei surrealisti. C'è un po' di tutto: Pedro del Corral, e Fernando de Rojas, ma anche Menéndez Pidal e Góngora, magari però passando per José Antonio de Rivera e Gonzalo de Berceo.

Il paradosso è che Rodrigo, l'ultimo dei Goti, il colpevole re attratto dalla fanciulla di corte Florinda, figlia del conte di Ceuta secondo una tradizione storiografica precoce, poi trasformata e arricchita dal *Romancero*, è stato anche colui che ha affossato l'identità cristiana della penisola iberica.

4 Goytisolo, Juan (1977). *Don Julián*. Trad. di Gabriella Lapasini. Roma: Ed. Riuniti.

Non può isolarsi il romanzo dall'insieme dell'opera di Goytisolo, anche di quella saggistica; lo si connetta almeno con il suo volume *Disidencias* pubblicato da Seix Barral nel 1977, a cui va anche collegato il libro di Pere Gimferrer, *Radicalidades* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), in cui un intero capitolo è dedicato allo scrittore e alla sua 'ideologia'; questa lettura resta, a mio avviso, la migliore interpretazione della vis polemica di Goytisolo.

Una colpa immensa per il re Filippo II che, nove secoli dopo, proverà a ripristinare quell'ancestrale titolo di nobiltà. L'origine nordica, virile, forte e incontaminata di un popolo vergine purtroppo presto corrotto dal *clima* caldo e esuberante del Sud nella persona di Rodrigo, doveva essere riesumato per edificare la nuova mitologia della Conquista del Nuovo Mondo. Il goticismo del nazionalcattolicesimo, considerato la peggior iattura per la Spagna secondo Juan e il suo maestro Márquez Villanueva, riscorgeva con l'affermazione del secolo dorato, di una ritrovata, ovvero inventata ex novo, Età dell'Oro. Ma non finisce qui: quella rinascita impossibile, e improbabile, se non indossando le ali del mito, veniva celebrata addirittura da Miguel de Cervantes nel suo romanzo postumo: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* (1617). Sicché ancora non siamo certi del tutto se Cervantes, sulle soglie della morte si sia pentito e convertito al gotocattolicesimo, o abbia redatto una contestazione totale, *sub specie* simbolica e ironica di quella impostura storica.

Altro libro emblematico, in una produzione esorbitante, in ogni caso, è *Cronicas sarracinas* del 1982. Pubblicato ancora a Parigi da un editore che era stato protagonista della resistenza antifranchista, è dedicato a smascherare, non senza talvolta indulgere a qualche semplificazione, una storia letteraria di parte. Di parte progressista, ovvero progressista, purché fosse di parte. Perché Juan Goytisolo senza schierarsi e dichiararsi di parte non poteva scrivere, cioè non avrebbe potuto vivere.

Eppure malgrado la sua radicale opposizione al 'tradizionalismo' casticista e nazionalcattolico, non gli sono mancati i riconoscimenti della cultura ufficiale, come il Premio Cervantes e il suo ritratto è lì appeso ed esibito nella Biblioteca Nacional, facendo gala di sé nel novero degli uomini gloriosi delle Lettere patrie. I suoi libri sono tantissimi, sia nel campo della creazione (personalmente sono legato alla fase iniziale piuttosto che a quella della maturità), che nella saggistica, di cui è stato un maestro indiscusso e polemico, secondo forse solo ad Azorín tra i moderni, dallo stile tuttavia più cordiale, e al suo ammirato Américo Castro, che tra i fondatori del Centro de Estudios Históricos fu pur sempre un accademico.

Amava l'Italia e la sua cultura come quasi tutti gli spagnoli del dopoguerra, e in Italia è stato tradotto moltissimo dai maggiori editori ma anche poi da case editrici di nicchia. Se qualcuno mi legge, ora, legga almeno uno dei suoi libri.

El color del camaleón Un testimonio valiente para la sociedad chilena

Valentina Ripa
(Università degli Studi di Salerno, Italia)

Abstract The film *El color del camaleón* (2017) by Andrés Lübbert, which has great cinematic and content merits, can be considered as an important part of Chilean films on memory and post-memory. It focuses on its contribution to Chilean memory and the reconstruction of the truth through the unveiling, in particular, of cruel methods of forced recruitment used by the dictatorship's secret services. They were used as a further tool to instill terror in society, and as a way of submission and control of the population.

Sumario Introducción. – 1 *El color del camaleón*, entre memoria y posmemoria. – 2 Incursiones fílmicas en la 'zona gris' y en el mundo de los victimarios.

Keywords Documentary cinema. Memory. Postmemory. Chilean dictatorship. The grey zone.

Introducción

En marzo de 2017 se preestrenó en Bélgica y en agosto de 2017 en Chile una película documental, *El color del camaleón*,¹ que no puede pasar desapercibida, por sus contenidos novedosos en el marco del cine que indaga la dictadura chilena y el exilio. Se trata de un viaje en la memoria de Jorge Lübbert, padre del realizador, quien se exilió a Alemania y luego a Bélgica después de ser víctima de los servicios secretos de Pinochet, que lo obligaron a colaborar en la represión.

La película nace del deseo del director de conocer mejor a su padre, de ayudarlo a sanarse de su pasado traumático e inexpresado, y de superar él mismo el trauma transgeneracional que los silencios han acentuado.

El diálogo entre padre e hijo y la película en su conjunto constituyen un aporte valioso a la memoria de la sociedad chilena y a la búsqueda de la verdad en relación con el terrorismo de estado, así como a la cinematografía comprometida con los derechos humanos.

1 Sinopsis y ficha técnica consultables en: <http://miradoc.cl/el-color-del-camaleon/> (2017-11-15)

Por otro lado, también se trata de un aporte valiente, por los peligros que corre Jorge Lübbert con sus denuncias y auto-denuncias – aunque llegaran muchos años después de los hechos –, y por el coraje de Andrés Lübbert, quien quiere saberlo todo, a pesar del miedo a descubrir rasgos oscuros en el pasado de su padre.

1 *El color del camaleón, entre memoria y posmemoria*

«Me siento parte de una segunda generación, que quiere romper con el silencio de sus padres, ese silencio que ha provocado que se traspasa el trauma de una generación a otra» (*ChileDoc* 2017). Esto declaró Andrés Lübbert en abril de 2017, a pocos días del estreno en Bélgica de su documental sobre la vida de su padre Jorge, rodado con él entre Chile, Bélgica, Alemania y Palestina.

Nacido en Lovania en 1985, hijo de un exiliado chileno y de una psicoterapeuta belga, Andrés bien sabe qué es el trauma transgeneracional.² En un documental anterior, *Búsqueda en el silencio* (2007), enfocado en la vida de los exiliados (con sus silencios) y de sus hijos (con sus búsquedas en el pasado de sus padres), una de las protagonistas, Constanza Guzmán, afirma: «Según los psicólogos, dicen que los traumas que los exiliados viven, eh... se transmiten sobre tres generaciones, y... nosotros somos la segunda; somos menos traumatizados que la primera, pero tenemos bastantes cosas que resolver».³ Para «resolverlas», una de las herramientas es el documental mismo, que concurre a la sanación tanto de quienes lo dirigen y lo protagonizan, como del público, de la sociedad: haciendo memoria de acontecimientos que han sido traumáticos para los individuos y para el país, donde el trauma se transmite a las generaciones siguientes, documentales como éstos ponen a la luz fragmentos desconocidos de la verdad histórica y también pueden contribuir a hacer justicia y a dar reparación a las víctimas, si la sociedad se hace cargo de las verdades desveladas.

En el caso de *El color del camaleón* (2017), el mismo director ha trabajado en este documental autobiográfico⁴ y biográfico por una exigencia personal, ante todo, relacionada con la realidad de su padre

2 No cito la bibliografía especializada sobre el trauma social y su transmisión, que es mucha, pero quiero recordar por lo menos los estudios de Elizabeth Lira, de gran importancia para el contexto chileno. Y, naturalmente, a propósito de lo que ella ha llamado «posmemoria», el volumen de Marianne Hirsch (2012).

3 Tanto aquí como en los casos siguientes, transcribo de la película, dando cuenta de las principales hesitaciones y reformulaciones y señalando con los puntos de suspensión las pausas más largas.

4 Sobre los documentales autobiográficos chilenos, véase Bossy, Vergara 2010.

(«¿qué pasó contigo que te persigue hasta el día de hoy?», 3'48"-3'51"), pero lo ha confeccionado esperando también que su película pudiera «contribuir al debate y promover el diálogo con el objetivo de aportar a la sanación de la sociedad chilena» (*ChileDoc* 2017).

No sabemos hasta qué punto esto va a ocurrir, porque su gira en Chile acaba de empezar,⁵ pero sí podemos considerar el gran aporte que da en esta dirección, y evaluar de manera muy positiva lo que ya ha ocurrido a partir de sus primeras proyecciones y también de la difusión de materiales que, rodados en el marco de la película, no han sido incluidos en su montaje final.⁶ La película, además, se está difundiendo en un periodo en que la aparición pública, en la vecina Argentina, del colectivo Historias Desobedientes y con Faltas de Ortografía ha aportado nuevos elementos (no exentos de polémica) al debate sobre la memoria y ha tenido resonancia en Chile y en el mundo. El colectivo, que tiene una página Facebook muy frecuentada, está formado por hijas e hijos que, individualmente, han tomado distancias de sus padres represores y los instan desde hace años a que se arrepientan y ayuden a reconstruir la verdad, revelando, entre otras cosas, el paradero de los cuerpos de los desaparecidos. Tuvieron su primera manifestación pública como grupo cuando participaron en la movilización «Ni una menos» el pasado 3 de junio de 2017: la movilización se produjo pocas semanas después de la que se dio en contra del fallo del «2 x 1», una sentencia que en mayo de 2017 había aplicado a un ex perpetrador beneficios que no deberían ser otorgados a culpables de delitos de lesa humanidad y que podrían extenderse también a otros represores, poniendo en libertad

5 La película fue proyectada en agosto de 2017 en la Universidad de Chile y en el SANFIC (Santiago Festival Internacional de Cine); las proyecciones en las salas chilenas empezaron el 7 de septiembre.

6 Me refiero especialmente a los inéditos que acusan a Rosauro Martínez Labbé de haber torturado a Jorge Lübbert y de haber colaborado al 'entrenamiento' que la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) le reservaba a los futuros colaboradores, incluyendo, evidentemente, los que cooptaba por la fuerza. Martínez Labbé es un ex oficial del Ejército que empezó su carrera política en pleno régimen pinochetista y luego, en la democracia - una democracia, no podemos olvidarlo, que nació en continuidad con la misma dictadura, se rige en la Constitución firmada por Pinochet y permitió que él mismo mantuviera el comando de las Fuerzas Armadas hasta 1998 -, fue elegido varias veces diputado del partido Renovación Nacional, hasta ser desaforado en 2014, cuando se le investigó por los homicidios calificados de algunos integrantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Las acusaciones de Lübbert podrían motivar otro proceso en su contra y su testimonio se añade, relatando una experiencia personal, a los descubrimientos que Javier Rebolledo ya había revelado en *El despertar de los cuervos* (2016) (cuya primera edición es de 2013, por la editorial Ceibo). Por otro lado, el mismo Rebolledo ha colaborado con Andrés Lübbert y es uno de los protagonistas de la película, en la que dialoga tanto con Jorge, en el escenario especial que ofrece el Museo de la Memoria, como con el mismo Andrés.

anticipadamente también algunos padres de esos ‘hijos desobedientes’.⁷

Andrés Lübbert, en las entrevistas que le han hecho a propósito del impacto que puede tener esta película, alude claramente a la posibilidad de dialogar entre todos, incluyendo a los familiares de los victimarios, sin que esto signifique ceder a la impunidad:⁸ «Nosotros, los hijos, segunda generación, tercera generación, podemos romper ese silencio, forzar también que dialoguen, que hablen, para sanarnos todos. Yo ofrezco esto al público chileno, ese diálogo. Está abierta (la película) a hablar a todo el mundo» (Valdivia U. 2017). Tal como están ahora las cosas, para él Chile tiene que enfrentarse con su «pasado inconcluso» (21’25”), con heridas que, como las de su papá, hay que intentar sanar, y es evidente que la sanación no se puede obtener sin conocer, ante todo, la verdad. «Si niegas tu pasado, tu presente es falso, no existe, no solucionas nada haciéndolo. ¿Cómo puede ser que en Chile tanta gente o niegue o justifique lo que ha pasado?» (53’43”-54’00”), se pregunta Andrés cuando, asombrado, asiste al homenaje a las Fuerzas Armadas chilenas que se sigue organizando, cada año, justo una semana después del 11 de septiembre. Poco después, la canción *Marcha gitana* - compuesta y ejecutada por Francisco Sazo especialmente para esta película - refuerza el concepto: «Tu padre quedó llorando, | tu madre estaba llorando | tu padre salió a buscarte; | que han sido los centuriones | que han sido los centuriones | que te han llevado pa’ encerrarte | quién sabe dónde te llevan».

Desde esta perspectiva, cuando, el 30 de agosto de 2017, Andrés Lübbert retiró el Premio del público y el Premio al Mejor Director, que le fueron otorgados en el SANFIC, pronunció un discurso impactante, que empezó con la siguiente petición: «El 30 es el Día Internacional del Detenido Desaparecido, y quiero homenajear y dedicar este premio primeramente...

7 No todos han apreciado las salidas públicas de ese colectivo: muchos, sobre todo quienes no conocían los compromisos por los derechos humanos ya asumidos por algunas mujeres que forman parte de Historias Desobedientes y con Faltas de Ortografía, han tenido cierto recelo y el 18 de septiembre la misma Liliana Furió, una de las fundadoras del grupo, ha manifestado su propio temor a que su buena fe y la de sus compañer@s fueran manipulada por externos. No es el caso de extenderse ahora en este discurso, pero sus dudas se refieren especialmente a las autoras del libro *Hijos de los 70* (Buenos Aires, 2015), en el que ella misma participó y que, con sus secuelas, podría proponer un retorno de la teoría «de los dos demonios», apostar por la «reconciliación» sin continuar con los procesos judiciales y, en definitiva, utilizar también el colectivo y toda la resonancia que han tenido su apariciones públicas y los discursos de algunas hijas en particular para apoyar «la nueva agenda de DDHH» que se ha dado el gobierno argentino en lugar de contribuir a crear «memoria, verdad y justicia» (véase el post de Liliana Furió publicado en el muro Facebook del colectivo el 18 de septiembre de 2017).

8 «Justicia, verdad, no a la impunidad» es el grito que emociona a Jorge - de una emoción positiva, por una vez - en una manifestación. Se trata de escenas grabadas en 2013, justo en el cuarenta aniversario del golpe, y evidentemente la participación de tanta gente de todas las generaciones y la posibilidad, tantos años después, de estar con ellos haciendo memoria y pidiendo justicia, fue impactante para él, que fue víctima de la represión y tuvo que asistir a violencias indecibles perpetradas contra otras personas.

me gustaría pedir que todos se paren, por favor. Quiero pedir un minuto de silencio para los detenidos desaparecidos, y para todas las personas que fueron, de alguna forma... sufrieron los conflictos armados en el mundo y las dictaduras» (Valdivia U. 2017).

El color del camaleón se configura, pues, ante todo como una película 'de segunda generación', un documental posmemorial, cuyos protagonistas son Jorge Lübbert y su hijo; con una protagonista más, me atrevería a decir, que no es una persona, sino la relación entre padre e hijo, que el director quiere consolidar a partir del conocimiento del pasado de su padre,⁹ un padre que tilda de 'camaleónico'. De hecho, Lübbert padre, quien sigue sufriendo los efectos del terrorismo de estado, nunca hubiera roto públicamente su largo silencio si no hubiera sido por su hijo. El mismo Andrés Lübbert lo dice en una entrevista que le hacen a propósito de la película: «fue un proceso muy largo. Lo inicié cuando tenía 19 años y lo terminé ahora a los 32 años. Lo más difícil fue que mi padre no podía hablar simplemente, durante más de 10 años, no podía sacarle ninguna palabra. Era muy difícil. Él aceptó hacer la película para su hijo, para mí, porque él veía que yo tenía el problema, yo necesitaba resolverlo para mí» (*Culturizarte* 2017). Por otro lado, Andrés aprendió a hablar español para acercarse a su padre - como se ve en los materiales del archivo familiar utilizados en la película, Jorge no le hablaba a su hijo en español -, se convirtió en un cineasta y pasó años profundizando la historia de Chile y, como pudo, de su progenitor, desde que su tío Orlando¹⁰ le descubrió detalles sobre la experiencia de Jorge y desde que leyó por primera vez el testimonio que, de forma terapéutica,¹¹ su padre había escrito en 1979.

9 Al final del documental, a la pregunta de su hijo a propósito de por qué, en su opinión, él hizo esa película, Jorge contesta: «Yo creo que la hiciste un poco para... para... para mí, yo creo, como un gran... regalo que tú me estás haciendo para entender muchas cosas que no he entendido, que incluso me han ayudado mucho a entender toda una época muy dura» (81'23"-81'53") y Andrés añade: «Uno de mis motivos también es porque... para entender quién eres tú, porque para entender, como hijo, quién es el papá, tienes que conocer la historia. [Aseveraciones de Jorge: «sí, es normal»] Cuando yo era adolescente, o joven, tú no fuiste como otros papás [Jorge: «Tampoco»] porque tú también, en algunas épocas más que en otras, se notaba, desde mi punto de vista, que tenías problemas con no dormir, insomnio, alguna adicción [«sí»], entonces para entender eso, como hijo, tú tienes que saber lo que te pasó» (81'55"-82'35"). Y las palabras de la canción final - de Ricardo González Candia, compuesta especialmente para la película y ejecutada por el autor - lo dicen todo: «la tortura en su mente le robó la identidad. [...] Camaleón, ¿cuál es tu color? ¡enfrenta tus dolores y sé libre!».

10 Orlando Lübbert, cineasta, fue sorprendido por el golpe mientras estaba trabajando con Patricio Guzmán en *La batalla de Chile*. Se exilió a Alemania y fue él quien acogió a su hermano menor, Jorge, en Berlín.

11 Jorge Lübbert fue tratado en Lovaina por el gran psicoterapeuta y neuropsiquiatra Jorge Barudy, víctima él mismo de la dictadura chilena y exiliado a Bélgica; al principio de la terapia, escribió su testimonio como parte del trabajo terapéutico, en cambio nunca ha denunciado lo que le pasó, ni ha sido convocado como testigo en los (pocos) procesos judiciales

La película se mueve entre varios planos temporales, desde los años setenta y ochenta, representados a través de algunas fotos, mediante el testimonio de 1979, cuyos fragmentos son leídos por un joven actor, y a través de un video familiar donde vemos a Jorge joven y a Andrés niño en la nieve; hasta el presente, pasando a través de grabaciones tomadas en fases anteriores de la búsqueda emprendida por Andrés, una búsqueda que se canaliza en la elaboración de *El color del camaleón* y que ha encontrado sus primeras manifestaciones en los documentales de 2007 y de 2009.¹²

2 Incursiones fílmicas en la ‘zona gris’ y en el mundo de los victimarios

El color del camaleón, conectándose con el cortometraje *La realidad* (2009), del mismo autor, tiene una gran peculiaridad de contenido, que es su adentramiento en la ‘zona gris’.¹³ Se trata de algo muy raro en los documentales sobre la memoria del terrorismo de estado en Chile y también en la literatura testimonial chilena.

En la literatura, quizás el único texto que entra un poco en el tema es *La hija de un torturador*, de Vittoria É Natto (2015) (pseudónimo de Patricia Pienovi), el testimonio de la hija de un victimario quien es, a la vez, hija también de una víctima y víctima ella misma. Sometida por su padre, fue obligada durante años, en su niñez y adolescencia, a contarle lo que hacía su madre, quien mientras tanto había sido detenida y torturada por militares compañeros de su marido y, «culpable» de haber continuado a ayudar a

contra victimarios chilenos que han tenido lugar hasta ahora: la primera vez que cuenta públicamente lo que vivió es en esta película. Por otro lado, Lübbert ha declarado: «Si je n’ai jamais rien dit à mes enfants, c’est parce que se taire et oublier me semblait la meilleure stratégie de survie. Ma femme n’était pas de cet avis et elle avait raison, mais je n’étais tout simplement pas prêt» (tomo la cita, que la autora del artículo traduce a su vez de un periódico escrito en neerlandés, de Muriel Lefevre, «*El Color del Camaleon: Le lourd secret de Jorge Lübbert*», *Le Vif*, 06 de mars de 2017, <https://goo.gl/T24wsQ>, 2017/09/ 29).

Andrés Lübbert le dedica al doctor Barudy uno de sus agradecimientos especiales al final de la película, «for being there for us».

12 Sé por un intercambio de correos con el autor que en 2004 hizo otro documental en esta línea, *Mi padre, mi historia*, pero no he podido verlo todavía. Supongo que un fragmento de grabación en la que vemos a Andrés muy joven en *El color del camaleón* diciendo «ésta es mi historia» procede justamente de ese documental, que fue un primer acercamiento a ese tema, emprendido a principios de la edad adulta, cuando es más frecuente que los hijos de víctimas de las dictaduras del Cono Sur logren establecer un diálogo con sus padres sobre argumentos que ellos en muchos casos han preferido cubrir de silencio, especialmente con sus hijos.

13 Utilizo la definición de manera más extensa de lo habitual, ampliando un concepto que se suele aplicar a la colaboración con los victimarios por parte de personas que fueron detenidas en los campos de concentración (Levi [1986] 2015; Levi 2006 para la versión española; Agamben 1998).

los pobres de manera organizada, fue liberada, probablemente, justamente porque estaba casada con él. Se trata - aunque no puedo estar segura de esto - del único testimonio chileno escrito por un familiar de un victimario de la dictadura de Pinochet y manifiesta, entre otras cosas, que la vida de la autora ha transitado en la 'zona gris', la de una víctima obligada a colaborar con su mismo verdugo, que era su padre, dándole informaciones sobre los movimientos de su propia madre y ayudándolo, a través de la lectura en voz alta, a aprender los textos de la 'contrainsurgencia': una tortura psicológica padecida por una niña, más que una colaboración propiamente dicha.

Desde el punto de vista fílmico, probablemente el único caso que en parte - y sólo en parte - es comparable es el de *El Mocito* (Said Cares, de Certeau 2010), donde el testimonio de Jorgelino Vergara es el de un anciano señor que parece convencido de haber sido solamente víctima del sistema represivo, pero que, siendo menor de edad y también en los primeros años de su adultez, colaboró con los represores en algunos campos de detención clandestina, tortura y exterminio después de llegar - adolescente, huérfano y pobre - a casa de Manuel Contreras, el jefe de la DINA, para trabajar allí como mozo.¹⁴ El documental profundiza el conocimiento de una persona muy ambigua, cuyos testimonios, por otro lado, han sido muy útiles para conocer el sistema y para procesar y condenar a decenas de perpetradores.

Es más reciente y forma parte más bien del ámbito de los poquísimos documentales que indagan el campo de los victimarios *El pacto de Adriana*, de Lissette Orozco (2017), en que la directora explora el pasado de su tía, Adriana Rivas, quien fue secretaria del mismo Contreras y es acusada de crímenes de lesa humanidad. Mientras que se sitúa probablemente en la 'zona gris', aunque en los matices más oscuros del gris, el caso de Marcia Merino, 'la Flaca Alejandra', sobre quien ha rodado una muy buena película su ex compañera de militancia Carmen Castillo (Castillo, Guy 1994). Más abierta a conocer la verdad y más dispuesta a escuchar las razones del otro que los tantos que acusaron a Marcia de manera tajante y sin estar dispuestos a escucharla, la directora parece mirar la vida de su ex compañera como la de una víctima que colaboró con los victimarios - hasta un punto, esto sí, insoportable - por su debilidad frente a las atroces torturas a las que había sido sometida.

Pero el caso de Jorge Lübbert es distinto y muy peculiar: él no tuvo nada que ver con los represores, ni fue activo entre los 'subversivos' que

14 *El Mocito* tiene otro rasgo en común con *El color del camaleón*, es decir el papel de Javier Rebolledo, el gran periodista de investigación chileno al que se deben descubrimientos importantes sobre el sistema de la dictadura cívico-militar y sobre las responsabilidades de muchas personas - tanto militares como civiles - que han logrado ocultar durante años su protagonismo en el horror (véase su reciente trilogía, y, por lo que concierne a Jorgelino Vergara, 'el Mocito', especialmente Rebolledo 2012 y 2016). Rebolledo ha colaborado activamente en la realización de ambas películas.

fueron salvajemente reprimidos, hasta que fue víctima del sistema de reclutamiento forzado que tenían los servicios secretos, un sistema del que, respecto a lo que ocurrió en Chile, todavía se sabe muy poco.

Jorge - hermano de Orlando, eso sí, y con amigos más bien de izquierdas - era un veinteañero sin militancia política que trabajaba en la compañía telefónica cuando, probablemente por las cualidades que se le reconocía, fue obligado por la fuerza, con vejaciones y amenazas, a colaborar con la DINA. Como él mismo explica hablando con su hijo frente a la cámara, se enteró sólo después de que los que lo habían secuestrado y lo estaban tormentando eran militares: su impresión inicial, por los métodos utilizados, era que lo estaban obligando a trabajar para la mafia.

Aparentemente lo reclutaron ante todo para aprovechar sus conocimientos técnicos, así que fue entrenado a interceptar conversaciones y a intervenir a través de aparatos electrónicos, pero, mediante un brutal tratamiento deshumanizador al estilo 'naranja mecánica', que se añadió a otras formas de maltrato y tortura - con golpes, descargas eléctricas, reclusión por horas o por días en lugares donde estaba en medio de cadáveres de torturados -, quisieron involucrarlo hasta en las tareas más 'sucias'. Como afirma Jorge Lübbert conversando con Javier Rebolledo en la película, en lo que ha experimentado en su propia piel como parte del entrenamiento al que fue sometido por la DINA «lo nuevo [lo que no se conocía en relación con Chile] es la parte psicológica, de preparar gente para matar» (59'44"-59'53"). Su testimonio desvela las técnicas utilizadas por la DINA y acusa explícitamente a personas como el ya citado diputado y otros de los que Jorge Lübbert parece tener miedo todavía¹⁵ y que siguen, por el momento, parcial o totalmente impunes. Por otro lado, el gran valor de su testimonio procede del hecho de que se ha puesto en juego, admitiendo que a pesar suyo, drogado, torturado a su vez, casi totalmente quebrado - con un 'casi' que, según dice, le salvó la vida, porque lo empujó a revelar algo a su padre, que lo salvó -, participó de alguna manera en el horror.

Confirmándonos lo que han dicho muchas víctimas, o sea que el terror que puede infundir la tortura psicológica es aún peor del que provoca el dolor físico, Jorge Lübbert declara en la película que lo peor de las experiencias que le ha tocado vivir, lo que nunca ha podido borrar y que sigue doliéndole enormemente, es haber asistido a la tortura; cuando habla de esto y se niega a revelar detalles, visiblemente conmovido, habla de dignidad, de la dignidad de las víctimas, que él nunca, ni en su trabajo

¹⁵ Citando a José Pávez Ahumada, especialmente, Jorge teme su venganza; por otro lado, revela detalles desconocidos sobre el papel que Guillermo Ramírez Chovar, su vecino, jugaba en la DINA (véanse, entre otros, el artículo publicado en *CiperChile* el 22 de agosto y en *El Desconcierto* el 23 de agosto de 2017), e implica también a otros, como se puede ver en la película y en los muchos artículos publicados en la prensa chilena e internacional (incluyendo a *Al Jazeera*), de los que cito sólo una parte en las notas y en la bibliografía.

posterior (trabajó como reportero de guerra), ha querido violar,¹⁶ y esboza algunas de las reflexiones sobre los límites éticos de la imagen que han alimentado tanta literatura científica.¹⁷

El trauma no sólo de ser víctima, sino de haber sido obligado a colaborar con los victimarios, también se refleja en su hijo, quien en un momento dado expresa su miedo a lo que podría descubrir, pero Rebolledo en la película le recuerda que su padre es ante todo una víctima, y que «desde ese punto de vista, casi todo es perdonable» (79'42"): estamos, como decía, en una 'zona gris'.

Más fuertes aún que las de Rebolledo, por ser pronunciadas por un sobreviviente del Holocausto, y totalmente adecuadas al caso de Lübbert, son las palabras de Primo Levi: «Se dipendesse da me, se fossi costretto a giudicare, assolverei a cuor leggero tutti coloro per cui il concorso nella colpa è stato minimo, e su cui la costrizione è stata massima» (Levi [1986] 2015, 36).¹⁸ Y Levi probablemente felicitaría a Andrés Lübbert y a todos los que han colaborado con él en el documental, a partir de su padre, por lo que han hecho con este trabajo: como escribió en *I sommersi e i salvati*, «Non è facile né gradevole scandagliare questo abisso di malvagità, eppure io penso che lo si debba fare, perché ciò che è stato possibile perpetrare ieri potrà essere nuovamente tentato domani, potrà coinvolgere noi stessi o i nostri figli» (43).¹⁹

16 Más adelante en la película, en su conversación con Javier Rebolledo, dice: «Encuentro que he contado demas[iado]... ya, bastante, ¿ya? Y hay muchas cosas de mi vida normal también, de mi vida profesional, como camarógrafo y esas cosas, que... situaciones de guerra y eso, que yo viví también, que me las guardaba por mí solo, que no he dejado ni un rastro, que yo agarraba la casete y la borraba y la tiraba al agua; cosas que yo filmaba, que son muy fuertes, cosas que yo no... por respeto a la dignidad humana. [Javier le muestra que está siguiendo el discurso] Tú no querías acostumbrarte a eso, tú no quieres meterte, pero en el fondo el método es que te están metiendo solo, sin darte cuenta. [...] En el fondo, hacen lo que ellos quieren. (57'50"-58'34")

17 Pienso, entre otros, en los trabajos de Susan Sontag y Georges Didi-Huberman, y también hay documentales, como *Abaixando a máquina*, de Guillermo Planel e Renato de Paula (2007), que afrontan el tema.

18 «Si de mí dependiese, si yo tuviera que emitir un juicio, absolvería fácilmente a aquellos cuya colaboración en la culpa ha sido mínima y sobre quienes ha pesado una situación límite» (Levi 2006, 40).

19 «No es fácil ni agradable sondear este abismo de maldad y, sin embargo, yo creo que debe hacerse, porque lo que ha sido posible perpetrar ayer puede ser posible que se intente hacer mañana y puede afectarnos a nosotros mismos y a nuestros hijos» (Levi 2006, 49).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bossy, Michelle; Vergara, Constanza (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago de Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- ChileDoc (2017). «En Chile se inventaron técnicas de guerra psicológica que se usan hasta hoy» [online]. *ChileDoc*, 10 de abril. URL <http://www.chiledoc.cl/?p=22052> (2017-09-29).
- Culturizarte (2017). «Entrevista a director de *El Color del Camaleón*» [online]. *Culturizarte*, 07 de septiembre. URL <http://culturizartecl.blogspot.it/2017/09/entrevista-andres-lubbert-la-gran.html> (2017-09-29).
- Hirsch, Marianne (2012). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Columbia University Press.
- Levi, Primo (2006). *Los hundidos y los salvados*. Trad. de Pilar Gómez Bedate. Barcelona: El Aleph.
- Levi, Primo [1986] (2015). *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi.
- Rebolledo, Javier (2012). *La danza de los cuervos. El destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Rebolledo, Javier (2016). *El despertar de los cuervos: Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta.
- Valdivia U., Gonzalo (2017). «Andrés Lübbert tras emotivo discurso en Sanfic: 'Sabía que si ganaba tenía que dejar un mensaje'» [online]. *Zoom Back*, septiembre. URL <https://goo.gl/k2ip72> (2017-09-29).
- Vittoria É Natto (2015). *La hija de un torturador. Relato testimonial de una ex menor*. Montreal: Alondras.

Filmografía

- Castillo, Carmen; Guy, Girard (1994). *La flaca Alejandra*. 57'. Francia, Chile, Reino Unido.
- Lübbert, Andrés (2007). *Búsqueda en el silencio*. 62'. Chile.
- Lübbert, Andrés (2009). *La realidad*. 10'. Chile, Bélgica.
- Lübbert, Andrés (2017). *El color del camaleón*. 87'. Chile, Bélgica.
- Orozco, Lissette (2017). *El pacto de Adriana*, 156'. Chile.
- Said Cares, Marcela; de Certeau, Jean (2010). *El Mocito*. 70'. Chile.

Recensioni

Instituto Cervantes (2016). *Cocodrilos en el diccionario. Hacia dónde camina el español*. Barcelona: Espasa, pp. 431

Albert Morales
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Esta reseña presenta una obra publicada por el Instituto Cervantes y elaborada por un equipo dirigido por Julio Borrego (e integrado, además, por Lorena Domínguez, Rebeca Delgado y Carmela Tomé).

El volumen presenta una radiografía del estado actual de la lengua española y, para ello, sus autores nos indican que «trataremos de espigar, lo mejor que sepamos, algunas de esas marcas que caracterizan el español al comienzo de este nuevo siglo XXI» (p. 15).

A simple vista parece una más de las obras que recogen errores y curiosidades sobre la lengua, como el *Compendio ilustrado y azaroso de todo lo que siempre quiso saber sobre la lengua castellana* (2012) o el *Segundo compendio ilustrado y deleitoso de todo lo que siempre quiso saber sobre la lengua castellana* (2016) (ambas de la Fundación del Español Urgente-BBVA, FUNDEÚ, de la Agencia Efe) que, con un tono cercano y una clara función divulgativa, tratan aspectos lingüísticos que preocupan (o deberían) a los hablantes hispanófonos. En paralelo, en los últimos dos años, se han publicado varios libros más que tratan sobre la historia, el estado de salud y los retos de futuro que tiene la lengua española, como *Guía práctica del neoespañol. Enigmas y curiosidades del nuevo idioma* (2015), *El español más vivo. 300 recomendaciones para hablar y escribir bien* (2015), *300 Historias de palabras* (2015) o *La maravillosa historia del español* (2015), solo por citar algunos. Aunque la obra del Cervantes comparte rasgos con algunos de estos títulos, en realidad abarca todos esos campos y presenta predicciones plausibles sobre el desarrollo futuro de la lengua.

No es un manual de uso tan estructurado ni exhaustivo como el *Manual del español urgente* de la FUNDEÚ o el manual de estilo de *El País*, pero incluye, de manera organizada, recomendaciones de usos lingüísticos correctos y una reflexión constante sobre nociones como la adecuación, la corrección y la norma gramatical.

A diferencia de estos, sin embargo, *Cocodrilos en el diccionario. Hacia dónde camina el español* incluye curiosidades, notas de historia de la

lengua, etimologías e incluso breves apuntes humorísticos y chistes (lingüísticos, evidentemente), y explicaciones lingüísticas muy rigurosas. Todo, a su vez, salpimentado con numerosísimos ejemplos, ilustrativos y muy actuales. Así pues, en sus páginas hay ejemplos tan recientes como el «me he equivocado y no volverá a ocurrir» del rey emérito Juan Carlos I (p. 42), el adjetivo *podemita* (p. 275) o algunas de las frases que han caracterizado la primera legislatura de Mariano Rajoy («es el vecino el que elige el alcalde...», p. 144; «y los españoles, muy españoles», p. 279).

Los autores retoman esas frases y palabras, que ya forman parte del imaginario colectivo, para describir los rasgos lingüísticos cambiantes que subyacen. Eso se debe al hecho de que es una obra que, además de extraer ejemplos de corpus de referencia, como el de la RAE, el CREA y el CORPES XXI, también ha recurrido a ejemplos extraídos directamente de internet (prensa, páginas web satíricas y humorísticas, redes sociales...) y de obras literarias. Para explicar el funcionamiento gramatical de los rasgos analizados, además, se han consultado gramáticas de referencia como la de la Academia, entre otras, aunque «en cuanto a las fuentes doctrinales, se ha intentado no aburrir al lector común con citas técnicas, pero el respeto a las ideas ajenas exige siempre remitirse a ellas cuando se utilizan» (p. 19).

Este libro está redactado, además, con un estilo moderno y desenfadado, pero sin renunciar a la precisión y exhaustividad:

El estilo de la exposición trata de ser ágil y desenfadado, evitando los tecnicismos o explicándolos cuando no hay más remedio que usarlos. Hemos procurado simplificar, pero siempre sin mentir y dejando que el humor endulce la dura tarea de escribir un libro cuyos destinatarios sentimos cerca, pero no nos son desconocidos. (p. 20)

Los autores consiguen explicar de manera amena aspectos gramaticales concretos como los pretéritos fuertes, el yeísmo, las pasivas reflejas o adverbios adjetivales y adverbios cortos, así como nociones más generales de tipo lingüístico-pragmático como la disponibilidad lingüística, los mecanismos de formación de palabras, la alternancia de códigos o la teoría de la cortesía de Brown y Levinson.

El volumen se estructura en cuatro partes: pronunciación, gramática, vocabulario y discurso. Estas, en mi opinión, se podrían reagrupar en dos bloques.

El primer bloque comprendería las dos primeras partes. En «Pronunciación», se tratan fenómenos como la confusión de *s* y *z*, el yeísmo, la desaparición de la *s* a final de palabra, las múltiples maneras de leer la *d* a final de palabra o los últimos cambios en la ortografía oficial, así como su recepción y el papel social de esta. En la segunda parte, titulada «Gramática», se analizan fenómenos como la concordancia de sentido (*la mayoría... no se conocen*), los múltiples valores del *se*, el leísmo, el laísmo

y el loísmo, la alternancia de indefinido/pretérito perfecto, el queísmo y el dequeísmo o el desdoblamiento masculino/femenino en los nombres de profesiones (*coronel/a, canceller/a...*).

En este primer bloque el volumen que nos ocupa tiene una función más bien de manual de corrección gramatical. Los autores presentan rasgos fonéticos y gramaticales «ante los que usted ha vacilado en más de una ocasión y, por qué no reconocerlo, nosotros también». El objetivo de los autores, sin embargo, no es más que «únicamente queremos hacer con usted una reflexión sobre lo que este término [la corrección lingüística] significa» (p. 15).

En el segundo bloque, sin embargo, se tratan cuestiones más amplias, de tipo pragmático o sociolingüístico. La tercera parte, titulada «Vocabulario», analiza aspectos relacionados con disponibilidad léxica o neología. En cuanto a este último tema, se tratan aspectos como la creación de nuevas palabras, la resemantización de formas, el préstamo o los criterios de actualización y codificación que se siguen, por ejemplo, para elaborar el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española.

En la última parte, la de «Discurso», emergen cuestiones relacionadas con las actitudes lingüísticas, la variación lingüística, la adecuación pragmática o el rol social de la RAE. Sus autores han querido «hacer una labor descriptiva, es decir, damos fe de su presencia, aunque también tratamos de decir algo sobre su recorrido: de dónde vienen, cómo han surgido y si se perciben indicios de su consolidación o más bien parecen caminar hacia un nuevo cambio» (p. 14).

Lo más interesante, quizás, de esta obra es que «cuando es posible, hacemos un pronóstico sobre el previsible desenlace, siempre desde la idea, arriba expuesta, de que lo «correcto» es un juicio social y, por tanto, cambiante» (p. 16). Por ejemplo, en cuanto a la alternancias de uso de formas el imperfecto de subjuntivo *-ra/-se*, dicen:

Los datos apoyan la idea de que tanto en España como en América, por la razón que sea, estas formas son las preferibles, tanto en los tiempos simples (*amara*) como en los compuestos (*hubiera amado*). Si esta tendencia llega a consolidarse, incluso podrían terminar por perderse las formas en *-se*. Este hecho, lejano aún en el tiempo, sería consecuencia de un proceso de simplificación del sistema y respondería a la lógica interna del lenguaje: no es económico que un sistema lingüístico presente dos formas verbales con el mismo valor. (p. 175)

Otro ejemplo de predicción sería la siguiente:

Si bien el uso concordado de *haber* no puede considerarse todavía como una opción mayoritaria, su extensión y vitalidad en zonas hispanohablantes muy diversas parecen sugerir que quizá en el futuro

acabe generalizándose e incluso aceptándose como normativo. Y, si esto sucediera, en el fondo, no *habrían* tantos problemas como la gente dice... (p. 175)

Una gran obra que refleja muy bien el llamado *panhispanismo* y que no juzga, sino que retrata, ve qué ocurre y da importancia al carácter pluricéntrico de la norma de corrección de la lengua española, tal y como se explicita en este párrafo:

Con los casos recogidos en este apartado, se comprueba, una vez más, que muchos de los usos «desviados» que se dan en nuestra lengua lo único que buscan es la lógica. Ahora la pelota está en el tejado de los hablantes: ellos generalizarán o no este tipo de ejemplos, que hasta ahora se dan de manera más o menos residual. Estos pasarán el testigo a las instituciones normativas, que son quienes deberán decidir si sacar o no de la lista negra fenómenos como los presentados aquí. (p. 123)

Por último, pues, queremos hacer extensiva a los lectores de *Rassegna iberistica* la cita con la que los autores nos invitan a leer este *Cocodrilos en el diccionario. Hacia dónde camina el español*: «Te dejamos ya con el libro, oh lector amigo, y te deseamos que no te coman los cocodrilos. Y, sobre todo, que no nos echés al foso con ellos» (p. 20).

Fabbri, Maurizio (2016). *Itinerari narrativi spagnoli inconsueti (Dal Neoclassicismo al Naturalismo)*. Rimini: Panozzo Editore, pp. 277

Giovanni Battista De Cesare
(Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Nella quarta di copertina del corposo bel volume di Maurizio Fabbri è compendiata la sostanza del racconto che il libro costruisce e propone nell'analizzare i percorsi narrativi poco battuti della letteratura spagnola dal Neoclassicismo al Naturalismo: «Utopisti, avventurieri, furfanti, mangiapreti, rivoluzionari, difensori della donna». La rassegna contenuta nelle circa 280 pagine del libro, si articola in 17 paragrafi e interessa una serie di narratori che vanno da Cadalso a Montengón, da José Francisco de Isla all'oscuro Joaquim Heinrich Campe, a Fernández de Lizardi a Eximeno a Lars Ignacio Thjulen a Vicente Alemany a José Francisco Ortiz a Blasco Ibañez e ad altri narratori compresi nell'itinerario percorso da Fabbri attraverso i chiaroscuri meandri delle lettere ispaniche. La folta fauna degli attanti che brulica con passo non sempre felpato lungo le storie delle varie narrazioni ambisce a vita finora avara di luce, ma che in tanti casi ne avrebbe merito pieno. Come recita l'epigrafe che, tratta dal *Carlos famoso* di Luys Çapata, Fabbri ha apposto nella pagina che precede la Premessa: «Hagamos algo en que demos señal que hemos biuido». Bellissima, financo quelli che tallonano gli ultimi hanno diritto di esistere! Ma indaghiamoli con una rapida rassegna della materia esposta da Maurizio Fabbri. Una raccolta di scritti parte inediti e parte già apparsi in miscellanee, riviste o atti di convegni, che sostanzialmente tende a inserirsi, vincente, nell'operazione di ricupero, intrapresa anche a livello internazionale da molti altri critici, delle narrazioni mortificate con motivazioni prevalentemente economico-commerciali.

Vari centri di studio nel mondo, soprattutto in Spagna ma anche negli Stati Uniti e in Italia, operano perché scompaiano. Da molto tempo presso l'Università di Bologna, fondato dal compianto Rinaldo Froldi in collaborazione con l'autore del saggio in esame, è attivo il Centro di Studi sul Settecento Spagnolo che si avvale di una ricchissima biblioteca specializzata e digitalizzata. Per di più, fregiandosi di una collana di pubblicazioni di Testi inediti e rari sul tema.

Tra i romanzi 'inconsueti' dell'itinerario esplorato dall'autore nel saggio, e limiterò l'occhiata a pochi esempi, merita interesse *Viaje de un filósofo a*

Selenópolis, di Antonio Marqués y Espejo, degli inizi dell'Ottocento, esteso sole 182 pagine. Un sogno che emerge dall'emisfero illuminato della Luna abitato da gente organizzata come quella terrestre, e quindi infestata da pari corruzione ed ingiustizie. Il protagonista filosofo, un po' schifato, se ne va a Selenópolis, capitale dell'impero lunare d'America, sull'altra faccia della Luna, quella oscura, dove invece imperano libertà, giustizia sociale e prosperità. Una narrazione fantastica, ovviamente utopica ma volentieri edificante, di sicuro interesse sia sul piano letterario - commenta il saggista -, sia su quello ideologico. Anche se con delle digressioni alquanto incongrue. Un viaggio ideale che evidentemente si offre come un romanzo di formazione roussoiano al culmine dell'aura del Settecento illuministico.

Scontò suo malgrado, e forse «a sua insaputa», le conseguenze dell'Editto di espulsione della Compagnia di Gesù, promulgato da Carlo III di Borbone, anche l'ispano-svedese Lars Ignacio Thjulen, sodale dei gesuiti espulsi da Cadice, del quale tesserà gli elogi Juan Andrés, un ventennio dopo la morte, definendolo autore di opere vivaci e sottili. La curiosa biografia di Thjulen (Goteborg, 1746), che, luterano e in un primo tempo estraneo all'ordine ma ideologicamente legatosi ai gesuiti nel corso del soggiorno in terra di Spagna, era partito da Stoccolma per approdare a Cadice, cinque mesi più tardi, al culmine di una travagliata e avventurosa navigazione. Nella città gaditana incocciò con una flottiglia di carrette del mare provenienti da Cuba e recanti a bordo varie centinaia di religiosi prescritti con destinazione successiva l'Italia. Lo Stockholm, il vascello su cui era imbarcato lo svedese, venne noleggiato dal Governo spagnolo ed accolse a bordo alcune decine di gesuiti ispanici alla volta dell'Italia. Sulla nave il giovane luterano strinse rapporti col padre Manuel Mariano de Iturriaga, autore di opere teologiche e filosofiche, il quale lo convertì al cattolicesimo e, a parere del saggista, gli ispirò materia per alcune sue opere, come lo stesso Thjulen argomenterà nella sua *Relazione della conversione*. Altra rocambolesca navigazione lo portò dalla Corsica a Genova, e il successivo trasferimento a Ferrara, dove abiurò in una cerimonia solenne presieduta dall'Inquisitore nel 1769, fissarono la residenza, ahimé ancora temporanea, della sua esistenza. Frequentò il noviziato e prese i primi voti nel 1772 mutando il nome in quello di Lorenzo Ignacio, ma l'anno dopo Clemente XIV decretò la soppressione della Compagnia. Fu trasferito nel collegio San Bartolomeo di Modena e quindi a Bologna ospite del marchese Malvezzi. Fu ordinato sacerdote nel 1774. Ed è a Bologna che avvenne il suo esordio letterario, dapprima collaborando alla *Gazzetta* con traduzioni e commenti di politica internazionale che gli procurarono la stima di autorevoli letterati del tempo. Fabbri ha meritoriamente dedicato molte pagine a Thjulen, la cui esistenza, pressoché sconosciuta ai non specialisti, e il cui racconto di vita e opere appaiono come il risultato di una laboriosa e complicata ricerca condotta con passione ed impegno. Tra i prodotti letterari dell'ex svedese che, formatosi alla cultura dei gesu-

iti ispanici innestatasi a sua volta sul sostrato luterano nordeuropeo, ora parla e scrive in italiano, Fabbri commenta il poemetto *La ribellione degli animali contro gli uomini* (1793) e il romanzo *Viaggio nel centro della Terra* (1800). Una metafora, le due opere che si collocano nel filone animalista già battuto da Pierre-Maxime Schuhl, dove il paravento dell'elemento antropomorfo allude alla profonda sfiducia nella natura umana, con evidente intento allegorico e caricaturale. Dalla favola-apologo, addobbata con profusione di riferimenti parodistici, traspare la rappresentazione degli eventi politici del tempo: gli animali, infervorati della nuova filosofia, si riuniscono in Assemblea Generale, dove - nel compendio di Fabbri - animaleschi 'Russò, Alamberti, Volteri, e Mirabò', con l'estremismo esaltato della loro demagogica oratoria, li convincono a proclamare la 'Carta dei diritti degli animali', stabilendo all'unanimità di infliggere una dura punizione agli uomini, accusati di feroci e sistematiche violazioni del diritto naturale. La data dell'atto solenne, il 1° ottobre 1789, non poteva non coincidere, Thjulen sornione, con la data in cui l'Assemblea francese aveva presentato a Luigi XVI il testo della proclamazione dei diritti dell'uomo. L'altro romanzo citato tra i prescelti dal saggista, *Viaggio nel centro della terra*, senza tradire l'originale sceneggiatura dell'opera appena rassegnata, colloca la storia del racconto sulla faccia interna della crosta terrestre, la superficie concava del sottosuolo, la faccia opposta della crosta terrestre. Per sforzarsi di dimostrare che la fallacia e la pericolosità delle teorie illuministiche di genti che all'aspetto appaiono straordinarie, potrebbero trovare applicazione soltanto in un mondo alla rovescia.

Il 'picaro' e le sue imprese non scompaiono dalla letteratura spagnola dopo l'exploit di *Estebanillo González*, apparso nel 1646, a circa un secolo dal *Lazarillo de Tormes*, racconta Fabbri nel paragrafo dedicato alle «Avventure di nuovi picari». Di mezzo, tra l'una e l'altra esperienza letteraria, i lettori avevano avuto modo di svagarsi con le avventure, divertenti ma non facete, esemplate in narrazioni come *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*, *La pícaro Justina*, *La vida de Marcos de Obregán*, ma anche in quelle del demoniaco *El diablo cojuelo* e di altre ancora. Nei tempi susseguenti, le pur migliorate condizioni socio-economiche della Spagna rispetto alla magrezza dell'epoca imperiale cinquecentesca, non cancellano dalla scena urbana la piaga della miseria creativa di vagabondi, bricconi e mendicanti che s'addannano nell'escogitare espedienti, bricconate e raggiri sofisticati. Si incaricherà José Francisco Ortiz, nel 1793, di interrompere la vacanza picaresca con *El azote de tunos holgazanes y vagabundos* riportando sulla scena comportamenti e tecniche truffaldine di ladri ed imbrogliatori al fine di favorire, riporta Fabbri dal sottotitolo del paragrafo, il «desengaño e instrucción de la gente sencilla y crédula». Che, per l'efficace funzione didascalica contro inganni ed imbrogli, ebbe grande successo, pur essendo il rimaneggiamento, ampio, de *Il vagabondo* di Rafaele Friaroro uscito a Viterbo nel 1621. Altre tracce di stereotipi picareschi nel corso del Sette-

cento, rassegna Fabbri nella *Vida* di Torres Villarroel, nel *Fray Gerundio de Campazas* di Francisco de Isla, nel *Lazarillo Vixcardi* di Antonio Eximeno, ma anche, fra tante, e forse soprattutto, nella *Tercera parte de la vida del gran tacaño*, del gesuita Vicente Alemany, anch'egli espatriato in Italia vittima della prammatica borbonica del 1767. Il romanzo prosegue il tracciato del *Pablos* quevediano, senza mai imitarlo – assicura Fabbri –, e le azioni truffaldine del nuovo picaro sono intese a far fronte alle spese e alle incognite del Nuovo Mondo dove intende recarsi con l'amante. Qui l'ansia di ricchezza e l'ambizione di ascesa sociale si sostengono su intelligenza e fantasia che dettano gli espedienti idonei ad abbindolare il prossimo. Sta di fatto, però che in quel Mondo Nuovo le truffe di *Pablos* vengono considerate «goffe marachelle di un apprendista di furfanteria». Ha trovato pane per i suoi denti in luoghi dove il più sprovveduto ne sa una più del diavolo.

Un'ultima lettura del saggista, tra le altre non qui rassegnate, mi pare giusto debba riguardare il paragrafo dedicato a «Blasco Ibañez revisionista». Fabbri non prende in analisi in questo brano le esperienze narrative che maggiormente renderanno Blasco Ibañez famoso e universalmente applaudito, quelle regionaliste (*La barraca*, *Flor de mayo* e *Cañas y barro*), e quelle che lo legano al Realismo e al Naturalismo, vigorose narrazioni di tema sociale e politico (*La catedral*, *El intruso* e *La horda*). Del narratore ottocentesco è qui interessato invece ad eseguire una approfondita analisi di un'opera negletta, *La araña negra*, cui attribuisce gran peso. Il recensore riferisce che dopo il soggiorno a Parigi di un anno e mezzo e dopo appassionante letture dei grandi storici francesi, Blasco Ibañez assorbì, evidentemente, «l'atmosfera eroica della rivoluzione e dell'impero napoleonico, ampliando e consolidando il suo pensiero politico». Blasco Ibañez è un narratore che storicamente appartiene all'epoca contemporanea ma che del XX secolo non ha lo spirito, mentre ideologicamente si distingue come l'ultimo campione del Realismo spagnolo. Nel brano, Fabbri concentra l'attenzione soprattutto sull'«imbarazzante» caso de *La araña negra*, l'opera pubblicata 'por entregas' e poi ripudiata perché più tardi stimata cattiva e indegna dallo stesso autore, che non volle più darla alle stampe. Si tratta di un romanzo, o meglio, di più romanzi, che vennero accusati di filo-massoneria e di anticlericalismo e che, quantomeno formalmente, echeggiano il canone di *Le juif errant* del maestro francese del *feuilleton* Eugène Sue. Le dieci storie, rileva lo studioso, che fra l'altro ne compendia egregiamente le vicende editoriali, sono non un unico romanzo d'appendice, dal momento che appaiono perfettamente autonome e indipendenti l'una dall'altra, sono leggibili come altrettanti singoli romanzi e risultano legate dal filo e dal nerbo di una trama comune. Raccontano infatti le vicissitudini del conte Fernando de Baselga a partire dal gennaio 1874, quando il generale Pavía invase il Parlamento ponendo fine alla prima Repubblica. Ricorrendo a rinvii e recuperi mnemonici, con un sorriso allo

stile di Balzac, l'azione si sposta attraversando la convulsa vita politica della Spagna di quel periodo. Dove il rude e incolto Baselga, militare cattolico, assume a consigliere il padre Claudio, vicario generale della Compagnia di Gesù in Spagna. È il gesuita che ordisce la ragnatela degli intrighi e delle congiure attivando prelati, aristocratici, ricchi e poveracci, tutti utili alla riuscita delle sue macchinazioni. È quel gesuita che Blasco Ibañez erge a simbolo della Compagnia che si propone di conseguire il dominio del mondo impadronendosi delle menti, delle coscienze e dei beni della gente. La maschera dell'evangelizzazione cela una immensa sete di dominio, racconta Blasco Ibañez mediato da padre Claudio, il quale, in un momento di delirante esaltazione, confessa ad alcune estasiaste monache che l'ambizione e l'orgoglio si fondono in un delirio di teocraticismo universale. Suscitando l'ovvia esegesi critica dell'autore del saggio. Non certo caritatevole. Le molte pagine che Fabbri dedica a *La araña negra* valgono ad esemplare come Blasco Ibañez, senza giungere ad attaccare fede e cattolicesimo, non inventò ma percorse l'anticlericalismo e l'antigesuitismo di veste massonica calcando pensiero e ideologie di filosofi, pensatori e scrittori, anche vicini alla Chiesa, che in quegli anni proclamavano la necessità di riforme, operando una netta distinzione tra giurisdizione statale ed ecclesiastica; evitando l'ingerenza del clero nelle cose del mondo; criticando le eccessive ricchezze accumulate da Ordini e congregazioni; la corruzione in conventi e monasteri.

Fabbri dedica altri due capitoli a Blasco Ibañez. Il primo prende in esame la posizione politica dello scrittore nei riguardi della Grande Guerra, prossima a scoppiare mentre rientrava da un ultimo soggiorno in Argentina all'indomani del generoso tentativo di colonizzare la Pampa con contadini valenzani. Ovviamente, è contro la partecipazione della Spagna alla guerra e simpatizza per la Francia, la sua storia e la sua cultura, contro le monarchie autoritarie mitteleuropee, contro i carlisti, gli ecclesiastici e gli intellettuali affascinati dal mito dell'uomo forte, l'uomo del Nord. L'antibellismo di Blasco non venne mai meno nel corso della intera sua esistenza, assicura Fabbri. Quando era ancora poco più che ventenne, mediato dalla voce del protagonista del terzo romanzo di *La araña negra*, Blasco racconta e descrive con accenti lirici la bellezza e la suggestione del paesaggio campestre commentando con amarezza quanto fosse triste che, in un mondo così bello, gli uomini si sterminassero e che i rombi dei cannoni turbassero la dolce tranquillità dei campi. A quello spirito lirico e pacifista rimase legato per tutta la vita. E nelle corrispondenze per i fascicoli settimanali della *Historia de la guerra europea* ha calcato insistentemente sulla ferocia e il cinismo dei nemici germanici e sugli aspetti irrazionali e disumani del conflitto.

Ancora un paragrafo è dedicato a «Blasco Ibañez romanziere e cineasta», dove Fabbri elogia lo scrittore, deputato, giornalista, colonizzatore, cineasta come un uomo generoso, versatile e geniale che contribuì effica-

cemente a dar vita a una letteratura di massa misurandosi con quegli eventi della storia che produssero in Spagna la transizione al ventesimo secolo. Nel corso della sua vita, Blasco preferì battersi fermamente. È questo il senso della vita dello scrittore valenzano che il recensore maggiormente apprezza ed esalta. Ricordando ora anche la qualità della produzione narrativa che, attraversando le esperienze regionaliste di *Cañas y barro*, *La barraca*, *Entre naranjos* e quelle di ambiente nazionale e oltre come *Sangre y arena*, *Sónnica la cortesana*, *Los argonautas*, *En busca del Gran Khan* (apparso nel 1929, anno della morte) giunge al grande successo dei tre romanzi di guerra: *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, *Mare Nostrum* e *Los enemigos de la mujer*. Un plauso Fabbri indirizza anche agli ottimi traduttori e alle ricche iniziative editoriali.

Una fatica altamente meritoria quella con cui Maurizio Fabbri, dissodando un terreno poco o per niente battuto, traccia il percorso della narrativa spagnola dal Neoclassicismo al Naturalismo disegnando un panorama letterario di tutto rilievo, scoprendo o riscoprendo etiche ed estetiche ignote o sopite, e accendendo luce su un segmento importante della storia letteraria spagnola.

Zubieta, Ana María (ed.) (2017). *Otro mapa de la violencia. Enfoques críticos, recorridos críticos*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 304

Francesca Valentini
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

La silloge di contributi *Otro mapa de la violencia*, di cui Ana María Zubieta è curatrice, si inserisce nella riflessione teorica sulla violenza, discutendo le riflessioni di pensatori che hanno scandagliato il problema da più punti di vista, come Foucault, Agamben, Butler. Il punto di partenza è l'affermazione che non sia possibile parlare di una violenza al singolare ma che la questione vada affrontata attraverso uno sguardo critico che includa le manifestazioni meno visibili del problema o, al contrario, quelle più macroscopiche che rischiano di veder ridimensionata la portata del loro messaggio proprio per la sua natura collettiva.

Le riflessioni filosofiche novecentesche fungono da scheletro dell'opera, la quale si propone di tracciare una mappatura della violenza assumendo la letteratura come guida in questo viaggio lungo le vie dissestate di un corpo/territorio abusato. Sono principalmente le opere della letteratura argentina a costituire questa messa in scena della violenza: il pensiero teorico trova la sua concretizzazione all'interno di una narrazione che si fa portavoce delle complesse sfaccettature che la violenza ha assunto, assume e può assumere.

Il saggio si articola in tre sezioni che costituiscono i tre momenti fondamentali del processo di mappatura: inizialmente lo studio si interroga su questioni teoriche che coinvolgono concetti quali il corpo come oggetto di violenza e il confine inteso come linea di demarcazione tra il lecito e l'illecito, tra il conosciuto e lo sconosciuto, tra il degno e l'indegno; la seconda sezione, partendo dagli snodi fondamentali emersi dalle riflessioni teoriche sul problema della violenza, evidenzia come questi abbiano trovato spazio all'interno della produzione narrativa e attraverso quali forme e quali linguaggi abbiano trovato la loro rappresentazione; la terza e ultima parte del saggio si propone di problematizzare ulteriormente la maniera di pensare alla violenza, evidenziando come, nella tradizione letteraria, artistica e filosofica, la violenza sia stata inscritta a fatica nei modelli interpretativi della realtà e della soggettività, lasciando aperto il quesito circa il suo rapporto con l'io inteso come soggetto sociale e politico.

Nella prima sezione, l'introduzione teorica del problema dei luoghi/non luoghi della violenza è influenzata e ispirata dal pensiero foucaultiano e di altri intellettuali che hanno discusso il problema dell'alterità, come Said e Kristeva, poiché in qualsiasi atto di demarcazione, territoriale o ideologica, è implicito, infatti, il concetto di esclusione, di negazione. Ciò che emerge è il bisogno insito nell'essere umano di creare un'alterità per poter definire se stesso, alterità alla quale non è concesso il diritto di essere soggetto parlante; questo meccanismo, che ha interessato, tra le altre, le riflessioni novecentesche sul mondo coloniale, sembra essere il punto di partenza di *Otro mapa de la violencia*. Il corpo e il territorio si fondono in questa lettura della violenza come definizione dei confini: la frontiera stabilisce il limite della legalità, del possibile e della libertà, individuale e collettiva; decretare quali elementi debbano essere parte di un insieme è necessariamente stabilire l'esclusione di altri che perdono il loro status di soggetti per diventare 'l'altro', 'la periferia'. Il saggio presenta la voce di chi racconta l'altra storia, ovvero quella di chi è stato oggetto di conquista, di chi è stato destinato al territorio che sta al di là della linea di confine. I frequenti rimandi al pensiero foucaultiano riflettono sul significato politico e politicizzato della diversità, del confine geografico e dell'inscrivibilità del corpo all'interno della logica capitalista. L'invisibilità della violenza dell'esclusione viene scardinata dal fenomeno opposto, ovvero l'esibizione e l'enfaticizzazione della violenza stessa. Se le immagini costituiscono il mezzo attraverso il quale perpetuare il ricordo della violenza affinché questa possa assumere un significato, il testo si interroga sugli effetti della sua sovraesposizione. La vittima è esposta ad una duplice violenza: quella di chi la esercita e quella di chi la guarda. Si ripresenta il problema del confine tra testimonianza critica e spettacolarizzazione, questione che diventa centrale nella seconda sezione della silloge, dove i temi della politica, della memoria e dell'abuso sono analizzati attraverso le loro forme espressive per mostrare come, attraverso la parola, si possa mettere in discussione non solo la rappresentazione della violenza ma anche la sua rappresentabilità. La seconda sezione, infatti, mira a esemplificare attraverso la tradizione letteraria gli spunti teorici offerti dalla primo nucleo tematico del saggio. Prendendo come soggetti del discorso l'Olocausto e la dittatura militare argentina, la letteratura si interroga sul valore della testimonianza e sul complesso rapporto di questa come testamento di un sopravvissuto e il valore assoluto della violenza. Il racconto del superstite si confronta con l'altro racconto, l'altro punto di vista, ovvero quello del vincitore, cercando di scardinarne le certezze, di incrinarne la credibilità attraverso l'enfasi sull'illogicità. Tuttavia, come nel caso delle immagini, ci si interroga sulla sovraesposizione della violenza storica e sul rischio che questa sostituisca il soggetto della letteratura testimoniale, ovvero l'io che ha subito la violenza. Ci si chiede se la scrittura vissuta come mezzo di superamento del dramma della violenza, come necessità di dare un nome alla drammatica esperienza

del dolore affinché questa possa servire da monito per il futuro, non superi il suo valore testimoniale nel momento in cui diviene letteratura e dunque memoria collettiva. Un altro confine problematico della testimonianza è costituito dalla sua politicizzazione, sia come idealizzazione della violenza come lotta politica contro il potere tirannico, sia come ridimensionamento superficiale della problematica della violenza. Nel momento in cui la memoria si affida alla scrittura, accetta di diventare oggetto di una riflessione che cerca di trovare le radici della violenza, sfociando spesso nelle rassicuranti spiegazioni che leggono l'abuso come elemento insito nella deviazione, nell'irrazionalità e in un passato ancestrale dominabile dalla ragione e dalla cultura. Sviluppando la tematica del rapporto tra civiltà e forme di violenza, viene ripreso il pensiero di Butler sulla definizione di corpo sacrificabile e di lutto come diritto e inserendo la questione nel complesso corpus della letteratura testimoniale.

La terza sezione di *Otro mapa de la violencia* completa il progetto di creazione di una mappatura alternativa dei *loci* della violenza evidenziando come essa si insinui in contesti che pretenderebbero di controllarla e regolarla. La riflessione dell'ultima partizione del saggio discute, infatti, la difficoltà del pensiero teorico di inserire la violenza nella trama del proprio discorso, proponendo una rilettura del concetto di sublime come luogo che l'arte concede alle manifestazioni di crudeltà, della violenza come punto di rottura critica delle analisi filosofiche circa la razionalità dell'uomo, della necessità politica di tessere le regole del gioco per disciplinare il momento in cui l'uomo vive una sorta di sospensione della realtà e della negazione del valore del corpo soggetto della propria natura finita e mutabile. Ciò che è problematizzato nell'ultima parte del saggio è il confine stesso della mappa che si vuol tracciare: la letteratura e l'arte non costituiscono il filo d'Arianna senza che venga considerata la loro dimensione extratestuale. Il ruolo del lettore, del fruitore dell'opera d'arte, ma, in generale, dell'immagine della violenza, non può essere escluso dal discorso.

L'eterogeneità dei contributi che costituiscono *Otro mapa de la violencia* offre molteplici spunti di riflessione su una delle problematiche centrali del pensiero critico attuale, partendo dalle posizioni consolidate di grandi pensatori, che nel Novecento hanno messo in discussione il sistema politico e sociale mostrandone le contraddizioni e i limiti, e dilatando i confini del discorso sulla violenza per comprenderne le sfumature più attuali.

Poniatowska, Elena (2016). *¿Por qué Tina? Y otros estudios. Retratos a pie de calle*. Ed. por Rocío Oviedo Pérez de Tudela. Madrid: Editorial Verbum, pp. 210

Susanna Regazzoni
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

El volumen presentado aquí se relaciona con la concesión del premio Cervantes a Elena Poniatwska en abril de 2013, que la convirtió en la cuarta mujer ganadora de dicho premio en los 41 años de vida del galardón, y las celebraciones que se organizaron en la Universidad Complutense de Madrid en 2015. Junto con los discursos oficiales como «La presentación de Elena Poniatowska» de Araceli Manjón, la «*Laudatio* a Elena Poniatwska» de Rocío Oviedo Pérez de Tudela y los agradecimientos de la escritora mejicana, se añaden una presentación escrita por una de las mayores estudiosas de la autora y gran amiga suya, Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid) y un escrito de Elena Poniatowska «¿Por qué Tina Modotti?», junto con los ensayos de Aurora Camacho de Schmidt (Swarthmore College) dedicado a la ciudad de México en la obra de la novelista; «El diálogo con la imagen» de Rocío Oviedo Pérez de Tudela; «La escritura de Elena Poniatowska: periodismo y literatura» escrito por Alejandra Torres (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Universidad de Buenos Aires); «El periodismo al servicio de la revolución» de José Carlos Rovira (Universidad de Alicante); «Las formas de la escritura auto-biográficas en *Tinísima* de Elena Poniatowska» de Federica Rocco (Università degli Studi di Udine); «Una fotógrafa revolucionaria: *Tinísima* de Elena Poniatowska» de Rocío Luque (Università degli Studi di Udine); «De *La Flor de lis* a *Tinísima*, un camino a la inversa en la ficción de Elena Poniatowska» de Carmen Sosa Gil; «Elena Poniatowska cuentista también» de Juana Martínez Gómez (Universidad Complutense de Madrid) y la muy valiosa «Construcción bibliográfica de Elena Poniatowska» compilada por Isabel Cristina Díez Ménguez.

La original escritura de Elena Poniatowska (1932) es el fruto de su temprano oficio de periodista y su afición a la narración que llega en un segundo momento, dos elementos que juntos caracterizan su nueva narrativa. Esta modalidad tiene una historia en Latinoamérica que remonta a Rodolfo Walsh, a Miguel Barnet o a ella misma. Se trata de una

narración que se centra en preocupaciones sociales y un interés hacia los más débiles, los silenciados, especialmente las mujeres como comenta Federica Rocco en su estudio. La operación discursiva que implica dar la «voz al otro» acarrea distintos problemas teóricos que la escritora resuelve intentando ‘invisibilarse’ y otorgando el espacio de la escritura a la voz de los subalternos que de otro modo nunca podrían acceder al relato. Como escribe Alejandra Torres «Si el periodismo y la historia trabajan generalizando y distanciando, el género testimonial trabaja metonímicamente enfocando de cerca fragmentos, personajes, narradores y momentos claves y así la ficcionalización puede leerse como un puente entre «lo real» y la construcción textual» (p. 73).

José Carlos Rovira subraya la constante intención de la escritora de poner su obra al servicio de la verdad y el carácter revolucionario de su acción puesto que como comenta el investigador «compromiso, verdad e integridad moral tienen en Elena Poniatowska un largo y eficaz recorrido que ha jalonado con algunos reportajes, libros y crónicas, bastantes años del siglo XX y los que llevamos de este siglo en el que, desde luego, los embustes e infamias se han reduplicado [...] y Poniatowska, la que ha convertido en gran narrativa una actividad surgida precisamente en el periodismo, sigue ejerciendo su trabajo contra la mentira. El periodismo al servicio de la verdad porque, como decía Lenin y repetía Antonio Gramsci, la verdad es siempre revolucionaria, sobre todo en estos tiempos de mentiras e infamias» (p. 80). Finalmente, como señala Rocío Oviedo Pérez de Tudela otro elemento que se pone de relieve es la capacidad de extraer el lado más humano «para fijar, con su objetivo, el modelo de ese México que ella misma día a día encuentra a pie de calle y rescata de uno en uno para brindarlo en toda su serena belleza» (contratapa) y enorme contradicción.

El libro editado por Rocío Oviedo Pérez de Tudela constituye una importante contribución a los estudios de una de las mayores escritoras mejicanas del siglo XX quien ha abierto caminos nuevos en la narrativa latinoamericana.

**Arlt, Roberto et al. (2015). *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)*.
Compilado por Román Setton. Buenos Aires:
Adriana Hidalgo, pp. 368**

Hernán Maltz
(Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas, Argentina)

En la Argentina, el género policial cuenta con un indiscutible prestigio, en parte debido a la labor de autores como Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia, quienes efectuaron aportes de ficción pero, asimismo, también escribieron ensayos críticos y dirigieron colecciones y compilaciones. Por lo general, la antología *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), de Walsh, es reseñada como una de las primeras recopilaciones de producciones nacionales. Previamente, Borges y Bio Casares habían publicado una selección titulada *Los mejores cuentos policiales* (1944) - con relatos, entre otros, de Poe, Conan Doyle y Chesterton, es decir, los autores que conforman el canon policial según Borges -, en tanto que los *Cuentos policiales de la serie negra* (1969) de Ricardo Piglia favorecieron la legitimación de la vertiente de la *hard-boiled fiction* - con Chandler y Dashiell Hammett a la cabeza. Pero, especialmente, la antología de Walsh constituye un significativo trabajo de reunión de textos policiales argentinos que, al día de hoy, cuenta con una tradición considerable: pensemos, por ejemplo, en algunos libros de compilaciones, como *Tiempo de puñales* (1964) de Yates, *Cuentos policiales argentinos* (1974) de Fevre, *El relato policial en la Argentina. Antología crítica* (1986) de Rivera, *El cuento policial argentino* (1986) de Bracerías, Leytour y Pittella o *Policiales. El asesino tiene quien le escribe* (1991) de Ferro. En el linaje de esta tradición de antologías de relatos policiales argentinos, podemos sumar la publicación de *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos (1910-1940)* (2015) de Setton, quien, por cierto, previamente había publicado otra selección de cuentos, aunque del período 1860-1910.

La década de 1940 es habitualmente señalada como el inicio de la literatura policial en la Argentina, de modo que la compilación de Setton cuenta con el mérito de mostrar un segmento de producciones usualmente no consideradas. El corpus de ficciones seleccionado resulta bastante heterogéneo: contiene nombres destacados como los de Roberto Arlt,

Conrado Nalé Roxlo y Enrique Anderson Imbert, pero también otros menos conocidos, como los de Enrique Richard Lavalle, Eustaquio Pellicer o Víctor Juan Guillot, así como algunos textos anónimos y otros bajo seudónimos, como es probablemente el caso de Adalberto St. John. También resulta significativa la inclusión de textos escritos por integrantes de la policía, como son los cuatro relatos que abren la compilación: de Saldías, Mejías (este con dos aportes) y Dellepiane.

Los veinte cuentos presentan una gran variedad de estilos: algunos se inscriben de manera más nítida en la vertiente clásica, como es el caso de «Las deducciones del detective Gamboa» de Anderson Imbert. Otros reconocen una filiación directa con la tradición inglesa de Conan Doyle y Chesterton, aunque la matizan con una fuerte impronta paródica, como sucede en «El botón del calzoncillo» de Pellicer o «Jim el Sonriente o la pista de las bananas» de Nalé Roxlo. Asimismo, si bien en el período de tiempo considerado la serie negra norteamericana no se conocía en la Argentina, a donde llegaría varias décadas después, la compilación cuenta con varios textos que podrían ser pensados en sintonía con dicha corriente, como «En la costa» de Guillot, «El misterio del dominó» de Rabello o «Una retirada a tiempo (Memorias de Nelson Cóleman)» de Julián J. Bernat; se trata de historias en las que los procesos de detección resultan relegados y cobran mayor importancia las aventuras de los personajes, con pesquisas que cuentan con un factor de riesgo más importante y que incluso llegan a implicar una amenaza a la propia vida del detective, tal como ocurre en el relato de Bernat. Otro eje que cobra relevancia es el periodismo, en un relato como «Las adivinanzas en Buenos Aires», firmado de manera anónima por «un repórter ex detective», texto que nos advierte sobre el carácter más difuso que existía entre la literatura y la crónica policial en aquellos años.

Además de las ficciones, *Fuera de la ley* cuenta con dos introducciones complementarias: una del propio compilador y otra de la historiadora Lila Caimari, especialista en estudios sobre la institución policial. Ambas resultan muy provechosas para contextualizar las condiciones sociales y culturales en las que los relatos compilados aparecen. En la introducción de Setton, titulada «La literatura policial argentina entre 1910 y 1940», encontramos un útil desarrollo en torno a la proliferación de publicaciones periódicas de la época – como *La novela porteña*, *La novela semanal* o la *Revista Multicolor de los Sábados*, en las que aparecen la mayoría de los cuentos de la compilación – y a la reorientación de un segmento importante del periodismo hacia funciones de entretenimiento, fenómeno ligado, a su vez, a la alfabetización de grandes masas demográficas que son la base para la formación de un nuevo perfil de lector – nuevos lectores que, tal como apunta Setton, son atraídos por la brevedad y el impacto que generan las crónicas policiales. El cine, especialmente las producciones importadas de Estados Unidos, también comienza a ser un significativo formador de

imágenes y representaciones sobre la criminalidad urbana. El siguiente texto introductorio, el de Caimari, titulado «Lecturas policiales porteñas», también repasa en aspectos similares, como la producción y circulación a escala masiva de periódicos y publicaciones seriadas – entre las cuales, sin ser la de mayores ventas, la autora se interesa por la revista *Sherlock Holmes* (1911-13), que llega a tener tiradas de hasta 50.000 ejemplares en algunos de sus números –, los cambios urbanos que inciden en la formación de nuevos imaginarios sobre el delito o las transformaciones en la propia institución policial – algunos de cuyos miembros, de hecho, practican el cercano género de las memorias policiales e incluso llegan a escribir ficciones policiales, como ocurre con los ya mencionados Saldías, Mejías y Dellepiane.

Tal como sostiene Setton, hacia comienzos de la década de 1940, con la actividad de Borges, Bioy Casares y Manuel Peyrou, entre otros,

en la Argentina se logra imponer con gran eficacia un modelo sólido de literatura policial nacional, culto, decoroso, preciosista en la construcción del argumento, conocedor, seguidor y ligeramente cuestionador de los parámetros de la edad dorada de la literatura policial en lengua inglesa, 1914-1939, y negador de la vertiente norteamericana surgida hacia 1922 y consolidada en 1930. (p. 32)

De este modo, si aquellos autores nucleados en torno a la revista *Sur* lograron seleccionar, homogeneizar y difundir un modelo específico de literatura policial, la compilación de Setton logra el mérito de iluminar y mostrar un período previo en el que coexistían distintas y variadas formas de practicar el género.

Pasciolla, Francesca (2016). *Walt Whitman in Fernando Pessoa*. London: Critical, Cultural and Communications Press, pp. 131

Bernard McGuirk
(University of Nottingham, United Kingdom)

Refreshingly, the arrival of a new kind on the block, the construction site, of Pessoa scholarship, signals more than just another brick in the wall of mere influence studies. If Francesca Pasciolla's is indeed a debutante's voice in the addressing of the Portuguese writer's oft-visited relationship with Walt Whitman, her stance *vis à vis* the treatment of the 'great yawp' – *ipse dixit* – of North American literature, is set firmly in established wisdom. "Trust the tale not the teller", D.H. Lawrence's advice, sadly unheeded by influence-chasing Pessoons oblivious to (or, presumably, detesting) Harold Bloom's definitive demolition of pseudo-biographical or assertively causative if habitually unsubstantiated conjectures, is assiduously if not explicitly taken and followed throughout this the second volume of a new series of studies on Fernando Pessoa, launched in 2016 by Critical, Cultural and Communications Press.

In concentrating on the textual dynamics of Pessoa's appropriation of Ezra Pound's challenge, "I make a pact with you, Walt Whitman", Pasciolla betrays no fear of *The Anxiety of Influence*. Hers is a thoroughly disciplined adherence to the discursive structural implications of that readerly/writerly 'pact' outlined by Roland Barthes for an earlier, often *insouciant*, generation of critics. For, in reading Pessoa texts that interact with precursor writings, she eschews – whilst obviously aware of – the biographical in the "endeavour to keep speculation under control in favour of looking at the evidence of the irrefutably critical poetic relationship" (p. 9).

This book may be read as dually faceted. Pleasing, it may be presumed, to mainstream scholars of Pessoa's inexhaustible *espólio*, it begins with a strict examination of the marginal annotations and underlinings to be found in the four volumes from "among the 1,311 items of Fernando Pessoa's particular library" either by or on Walt Whitman (p. 14). In Chapter 1, "Pessoa, reader of Whitman", the would-be bibliophile is teased by an epigraph, lifted from Whitman's "So Long": "Camerado! This is no book; | Who touches this, touches a man". Craftily, Pasciolla prefaces her extensively illustrated perusal of Pessoa's (via Alexander Search) glosses

with the reminder that there is no man to touch – only the textualized (con)figuration... the con-trick whereby many a pre-Bloomian (and, alas, post-) has been entrapped. For, whilst the scratchings of the archive-rats may elsewhere be heard, the option in what follows here is, at this stage, strictly thematic in respect of what “Pessoa inherited from Whitman: contact with rural nature, acceptance of reality as it is, universal complicity, abolition of the distinction between soul and body, subject and object, the self and others” (p. 18). Gently, Pasciolla’s reader is led to re-write, for example, the celebrated “Song of Myself” – in an F P perspective? – as anything but. Who, however foolhardy, might (still) seek to identify a Pessoa *ele mesmo*...? Already we are embroiled in her other-than-heteronymic approach to heteronymy – “really a calculated act” (p. 16). Bravo. For nowhere in this study does Pasciolla fall for such a Pessoa annotation as “explanation for Caeiro’s”... Caeiro’s what? Illustration provided: “Detail of p. 4 of *Poems by Walt Whitman*” (p. 17). For her, *Leaves of Grass* – and *contra natura* – are pages, first and last.

In Chapter 2, “Whitman, writer of Pessoa”, in order “to respond to the call of the American writer”, and specifically to his “I am the man who, sauntering along without fully stopping, turns a casual look upon you | and then adverts his face | Leaving it to you to prove and define it, | Expecting the main things from you” (p. 22), Pasciolla surreptitiously plays thus with the ingenuous heteronymist; Pessoa “availed himself of the unbridled Álvaro de Campos and the apparently *naïf* Alberto Caeiro” (p. 22). Walking the tightrope of acknowledging whilst departing from the insights of the main cognoscenti of the Whitman-Pessoa *topos*, she achieves an indispensable juxtaposition, ostensibly not of (confessional) poets but of poems, ‘out’ together dancing text to text. Heaven... Textuality ever takes precedence over sexuality in her analyses of the overtly admitted erotics of the writerly tryste. *Vive le lisible* as it passes through the filter of “Saudação a Walt Whitman”, “Ode Triunfal” and “Ode Marítima”, enlivened by Pasciolla’s sharp, ever *scriptible*, insights, original whilst reflective of the seminal prior speculations of Honig, Brown, Ramalho and Lourenço, *inter alia*. Here, in the central section of the book, is comparative poetry criticism of a high order, illuminating the ambivalence of the chosen title, “Whitman, writer of Pessoa”. Thereby, the ‘salute’ is shown, intertextually, to work both ways.

Thus, “the poem is now held open to the precursor, where once it was open, and the uncanny effect is that the new poem’s achievement makes it seem to us, not as though the precursor were writing it, but as though the later poet himself had written the precursor’s characteristic work”. There, Harold Bloom on Apophrades. Here, intelligently, Pasciolla has opted to focus on “rhythmic principles”, *d’après* Ferrari, as the poetic function whereby the mere, and past, “was” has become the “now held” – always present and “open”, her key argument, “to be discontinued” (p. 125). Of

this style of theoretically informed though never over-burdened literary analysis we shall hear more from this fluently well-informed critic.

What then is the benefit of Pasciolla's stance? A disciplined awareness of the panoply of different methodologies, not to say shibboleths, of the myriad, nay, over-populated, realm of Pessoa studies. The finding of a place, a space, for her measured assertions is evinced in the final Chapter 3, "Toings and froings". Allowing herself to enter the generational if irresolvable debates around the role of Pessoa's "encounter" (p. 84) with Whitman, she nonetheless adheres to pervasively evidential textual interplay. Step by step, via Search through Caeiro (broadly neglected) to de Campos "signatures", Pasciolla renders both axial and legitimate her engagement with the signal "paradigmatically relevant" critical voice of Eduardo Lourenço in respect of the "prodigious concealment" of Alberto Caeiro's birth (p. 95); albeit that she is no less alert to Richard Zenith's key "distancing" of his own interpretation, in corrective "historical terms" (p. 114), in "Pessoa and Walt Whitman Revisited", from the former's theories in *Pessoa Revisitado*. "Talkin' 'bout" their generation, Pasciolla ensures that hers and other emergent voices in the new CCCP series are "not trying to cause a b-big sensation"; nor will they invite "them", the pioneers, to "f-fade away". The 'who?' and the 'why?' of precursor literary critical investments and practices are thus respectfully echoed though never really foregrounded as the 'what' and the 'how' of writing are enlisted to suffuse and inform a comparativist's predominantly textual hermeneutics; neither easily put down... nor, itself, likely just to fade away. So, again, (why not?), in respect of, and for, Fernando Pessoa adherents, whether *anciens* or *modernes*, "Let there be commerce between [them]"... in *discontinuity*.

March, Enric H. (2017). *Barcelona, ciutat de vestigis. Passejades per les petjades de la història*, pp. 246

Enric Bou
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La publicació d'aquest llibre   símptoma de dues transformacions. La primera en l'àmbit editorial-digital, i la segona, en referència a la inexorable transformació de l'espai urbà, que actua com a rellotge (o testimoni) del nostre pas pel planeta. La primera   molt coneguda, però no per això menys obsessiva: les imponents connexions entre el món analògic i el digital que creixen amb una precisió magn tica. El llibre d'Enric H. March n'és una prova contundent. March   l'autor d'una sèrie de blogs estupends. El blog *Terres d'Edom*¹ documenta la història i els vestigis de la Catalunya jueva. El blog *El Rec Comtal*²   dedicat a la història del Rec Comtal, una de les més importants infraestructures hidràuliques de la Barcelona medieval. En el blog *Bereshit: La reconstrucció de Barcelona*³ i altres mons aplega algunes de les seves preocupacions: «Bereshit, Sant Martí de Provençals, Fires i atraccions, Rel iques urbanes BCN: plat  de cine». En aquest blog desenvolupa en articles i reflexions personals el seu inter s per la història de l'oci popular a la Barcelona dels segles XIX i XX i en especial els museu de cera, museus anatòmics i les barraques de fira. El llibre *Barcelona, ciutat de vestigis. Passejades per les petjades de la història*   un excel·lent complement d'aquests blogs. N'és la versió anal gica i el lector insatisfet o que vulgui ampliar alguna informació podr  ampliar-la en alguna de les entrades del blog.

La desaparició i transformació de l'espai urbà   un tema de llarga tradició. Charles Baudelaire, en el poema «Le Cygne», constatava la desaparició d'un món, el París d'abans d'Hausmann devorat pel picot i els nous constructors. El poeta manifestava la permanència en el seu *esprit*, en la memòria, d'allò que hi havia en el passat que havia estat substituït pels nous ponts i boulevards. La ciutat de la Modernitat   utilitzada com

1 URL <http://bereshitbiblia.blogspot.it/> (2017-10-16).

2 URL <http://el-rec-comtal.blogspot.it/> (2017-10-16).

3 URL <http://enarchenhologos.blogspot.it/> (2017-10-16).

a una mena de rellotge-taxímetre, que indica amb precisió les variacions, desaparicions, transformacions, del paisatge urbà i és llegit com a indicador de la fugacitat de la vida. Aquest transformacions han despertat l'interès de literats. En el cas de Barcelona es pot pensar immediatament en dos antecedents notables del llibre d'Enric H. March, Gaziell i Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs, més conegut com Sempronio. Aquest és l'autor de llibres com *Aquella entremaliada Barcelona* (1978), en els quals recreava una crònica entre històrica i costumista de la Barcelona del segle XX.

Kracauer va reflexionar sobre la superposició de l'elegia per un temps passat i la velocitat de les transformacions i la consciència de la fugacitat: estem destinats a ser engolits i desaparèixer. El destí dels cafès posa en evidència alguns trets distintius de la nostra experiència del paisatge urbà modern: com el canvi perpetu esborra la memòria; com la interminable recerca de la novetat es fon en el flux del temps indiferenciat i buit; com el passat es consigna a l'oblit per part del present, i potser el més important, com pot tornar a aparèixer fugaçment com una pertorbació que li dóna un xoc al vianant del present. Perquè és, paradoxalment, l'acte de destrucció, l'absència actual dels antics cafès que els ens els fa recordar de manera tan vívida. La demolició i l'oblit porten amb si una apreciació sobtada d'allò que ja no hi és. El llibre de March té aquesta funció: és com un flash enlluernador que il·lumina el passat i desvetlla les connexions, una explosió de consciència, que ens ajuda a reviure un passat desaparegut. A partir d'un molt bon esforç documental, amb l'ajut de mapes i fotografies d'època, amb una prosa eficient, l'autor aconsegueix de recrear en nou capítols, aspectes de la història de Barcelona. El llibre no vol ser una guia sinó la proposta d'un recorregut per la ciutat seguint diversos elements que, aparentment aïllats, «acaben dibuixant un camí físic que podem recórrer amb la curiositat del viatger, però que també permeten confegir un relat que ens dóna la possibilitat de reconstruir la història a través de la lectura» (p. 6). Combinant la ciutat en la superfície amb l'amagada en el subsòl, vestigis i intuïcions, March aconsegueix de fer parlar les pedres i donar una explicació completa de l'origen de determinats carrers. Un dels capítols, «L'aqüeducte romà de Barcino» ens permet de reconèixer els vestigis d'una de les primeres grans obres d'enginyeria desenvolupades a la ciutat. La narració ens fa passejar des del Besós fins a la ciutat romana. Amb plànols dibuixats ad-hoc, que ajuden a entendre el recorregut antic o fins una proposta de recorregut per seguir el camí de l'aigua, fotografies i gravats d'època, fotografies actuals que descobreixen les restes integrades en els murs d'edificis, podem imaginar com era aquest aqüeducte. March és atent a indicar els falsos històrics: una part del recorregut de l'aqüeducte es va reconstruir pels arquitectes Serra-Ràfols i Florensa de manera hipotètica a la plaça Nova l'any 1958. Completa la denúncia amb la falsa llegenda del verger del carrer del Paradís, on es troben les restes de columnes del temple d'Hèrcules. Destaquen també alguns capítols que

donen sentit a llegendes seculares: «Les muralles i les rondes» o «Del Portal de Mar al Somorrostro: l'últim viatge a Icària». El volum és una passejada per la història que ens ajuda a imaginar com eren l'aqüeducte romà, el camí d'Horta, el rec Comtal, Sant Antoni, les muralles i les rondes.

El títol del blog principal d'Enric H March és *Bereshit*, una paraula hebrea que significa 'al començament de'. Aquest és també el sentit del llibre Barcelona, ciutat de vestigis. Passejades per les petjades de la història, un retorn al passat, als inicis del que som ara.

Mollà, Toni (2017). *Escrts contra el silenci. (A propòsit de l'obra cívica de Joan Fuster)*. València: Víncl editoria, pp. 165

Enric Bou
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

La figura de Joan Fuster (Sueca, 1922-1992)  s d'una importància cabdal en terres valencianes. I del Principat. No es troba una figura equiparable ni a les Illes, ni a Catalunya. Intervencions de gran impacte com a historiador de la literatura, crític literari o historiador social de la llengua es complementen amb una breu obra po tica. Però és en definitiva la tasca com assagista la que podem considerar central en la seva contribució al pensament. Amb un estil tallant i precís, amb una afició per l'aforisme, llegir i rellegir-lo és sempre una font d'instrucció, una manera de constatar un pensament provocatiu i atent que s'inspira bo i adaptant-la, l'actitud de Montaigne o Diderot. A *Figures del temps*, dietari del 1954, Joan Fuster apuntava una reflexió, que sembla tot un programa de futur: «Contra el que poden pensar certs esperits descontentadissos o pessimistes, l'espècie humana abunda en entusiastes. Si convenim que l'entusiasme és una virtut - i, tant si es agrada com si no, aix  se sol reconèixer - no hi ha dubte que les reserves que en posseïm són inesgotables i, naturalment, esperançadores».¹ En la mateixa nota perfeccionava la definició i conclouia que en realitat, l'entusiasme «no és més que una fe arravatada. Li cal, per a prosperar, la creença radical en allò sobre què es projecta, concebut com a valor ferm». Ell mateix reconeixia el perill dels excessos de l'entusiasme, contrapuntat pels escèptics: «L'escèptic ser  un irònic; l'indiferent, un ap tic; un altre, un poca-vergonya». La seva contribució a la cultura, de la qual tants n'hem après tant, fou la d'un entusiasta total. Fuster, a qui com als bons filòsofs o els grans polemistes, agradava compulsar les diverses possibilitats d'una idea, els pros i contres, també notava una varietat de matisos en la definició d'entusiasta: «Ben mirat... en cadascú de nosaltres conviuen l'entusiasta i els altres: som una mica tot aix  - entusiastes, irònics, ap tics, poca-vergonyes -, segons l'edat, el clima i l'humor de

1 Joan Fuster, *Diari 1952-1960*, vol. 2 de *Obres completes*, Edicions 62, Barcelona, 1969, 146.

cada hora. La qual cosa, comptat i debatut, és una sort».² El llibre es titula *Escrits contra el silenci* (jugant amb el títol d'un volum de poesia fusteriana, *Escrits per al silenci*) per voluntat de l'autor de lluitar contra el silenci sobre l'obra de Joan Fuster i com a reivindicació rotunda del seu llegat intel·lectual i cívic.

El llibre de Toni Mollà s'obre amb una reflexió, «Vigència i reivindicació de Joan Fuster», que avalua la contribució de l'escriptor de Sueca a partir del «(re)descobriments de Catalunya com a referent històric» i la «reivindicació democràtica com a objectiu compartit amb els sectors socials i culturals més compromesos amb l'esdevenidor i la superació del franquisme» (p. 10). Segueixen dues parts. La primera, titulada «A propòsit de Joan Fuster», conté articles de Mollà dedicats a l'escriptor de Sueca, alguns dels quals havien estat publicats a revistes i diaris. És destacable «Notes per a un preguió», el guió per un documental sobre Fuster, que no es va arribar a filmar, que van escriure Toni Mollà i Marisa Bolta. Aquest 'guió' és una excel·lent crònica de la vida i obra de Fuster, un retrat breu però Mollà va aconseguir tenir un tracte personal amb Fuster. En morir de manera sobtada el 21 de juny de 1992, es va interrompre el projecte d'un llibre de converses, que es va publicar poc després de manera incompleta *Converses inacabades* (València, Tàndem, 1992). Un dels textos, «Entre nosaltres», és el text de presentació d'aquest llibre. La primera part es completa amb l'article «Filosofia fusteriana», en el qual Mollà reivindica el valor antiideològic de Fuster.

La segona part es titula «A propòsit de l'obra cívica de Joan Fuster» i recull trenta textos que «no són articles només ni exclusivament sobre Fuster i la seva obra, sinó sobre la meua forma particular d'entendre el país i la societat a partir d'aquella manera de mirar que vaig aprendre llegint i escoltant Joan Fuster» (p. 20). Segueixen un ordre cronològic, i presenten una evolució de la 'mirada' de Mollà sobre l'actualitat a propòsit d'alguns llibres publicats per intel·lectuals valencians que «han ajudat a entendre, difondre i matisar quan ha calgut l'obra fusteriana» (p. 21). Entre aquests, Mollà destaca a Josep Iborra, Vicent Ventura, Josep Vicent Marqués, Vicent Pitarch, Rafael-Lluís Ninyoles, Gustau Muñoz i Francesc Pérez Moragón. L'escriptura àgil i amena, precisa i ben documentada sense enfarfegar, és una dels marques de la casa de Toni Mollà. Pot servir d'exemple aquest comentari precís sobre Vicent Pitarch: «no hi simpatitza: ho viu. Sense crosses estilístiques ni naftalina renaixentista: a mans plenes, a cor obert, amb la sinceritat directa de qui parla entre els seus» (p. 71). L'atenció a aquests pensadors valencians fa justícia a la confessió que Fuster va fer a Josep Pla, que volia deixar «en funcionament i en forma» al País Valencià «uns quants equips

2 Joan Fuster, *Diari 1952-1960*, 146.

d'intel·lectuals i de no intel·lectuals capaços de remoure aquesta societat en perpètua somnolència digestiva».³

Toni Mollà ha escrit una reivindicació raonada de l'obra i el pensament de Joan Fuster en una lluita contra el silenci al qual ha estat sotmesa l'obra de l'escriptor de Sueca. És una reivindicació del seu llegat intel·lectual en un moment d'intensa renovació política i cultural al País Valencià. Contra les varietats poètiques recents del nacionalisme molt interessades en la simbologia i en reivindicacions *New Age* (Compromís) s'alça un pensament fueterià de categoria. Mollà afirma que «llegir Fuster és un desinfectant» (p. 43). I Fuster llegit per Mollà suposa l'accés a una drogueria on podeu trobar tots els estris per una neteja a fons de la ment. Saludable i desintoxicant.

3 Joan Fuster, *Diari 1952-1960*, 146.

Kortazar, Jon (ed.) (2017). *Autonomía e ideología: Tensiones en el campo cultural vasco*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, pp. 384

Aiora Sampedro

(Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España)

Dentro del proyecto de investigación del Grupo Consolidado de Investigación LAIDA (Literatura e Identidad) coordina Jon Kortazar artículos de once investigadores. Kortazar es catedrático de Literatura Vasca en la Universidad del País Vasco y entre sus obras podríamos destacar *La pluma y la tierra. Poesía vasca de los años 80* (1999) o *Literatura vasca. Siglo XX* (1990); por otro lado, en el seno del grupo LAIDA ha dirigido el proyecto *Historia de la literatura vasca contemporánea* (Egungo Euskal Literaturaren Historia, 2007-2016). El volumen aquí reseñado explora las tensiones del sistema cultural en virtud de la Sociología de la literatura de Pierre Bourdieu y en especial, desde el matiz de Itamar Even-Zohar que como señala el compilador, completa para el objetivo del estudio el método de trabajo de Pierre Bourdieu. Los artículos analizan las tensiones ideológicas fruto de la construcción de la cultura nacional. Dichos artículos se subdividen en sendas secciones sobre literatura y cultura.

Abre la compilación concerniente a la literatura la teoría del profesor de Filología Francesa y catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela Antón Figueroa, quien plantea el peso de la ideología en las literaturas denominadas minoritarias frente a la mayor presencia de la economía en las literaturas mayoritarias. Si bien Figueroa ejemplifica la estructuración de la literatura gallega, la inclusión del artículo cobra sentido, considerando que el análisis de la literatura gallega es extrapolable a la situación de la literatura vasca y nadie más apropiado para demostrarlo que, como el prefacio indica, el investigador que «ofrecía nuevas corrientes de análisis a la práctica de este trabajo al focalizar la perspectiva en el debate entre autonomía e ideología en la literaturas minoritarias y enriquecía la labor de análisis, profundizando en las bases de trabajo, puesto que ideología no se circunscribe solo a ideología nacional(ista)» (10). En relación a este artículo se estructuran el resto de los que forman el libro.

En el caso de la sección literaria, comienza Jon Kortazar por analizar la relación del escritor bilbaíno Gabriel Aresti y el nacionalismo vasco; en

concreto, el peso de dicha ideología en referencia a la posición del autor en el sistema literario, proponiendo además, una relectura de algunas de sus obras ya conocidas. Por otro lado, Karlos del Olmo estudia la evolución de la nación vasca en la obra teatral del mismo autor. Resulta realmente interesante pensar que la combinación de dichos artículos puede arrojar nueva luz sobre la lectura que se ha hecho de la evolución ideológica en la obra del escritor. Miren Billelabeitia, por su parte, cierra la sección literaria revisando la polémica surgida en el año 1985 entre dos escritores vascos, Atxaga y Txillardegui; y sus opuestas opiniones sobre el camino que debía tomar la literatura.

Tras los ejemplos literarios, se sitúa un claro intento de abarcar mediante esta teoría de la literatura también otros ámbitos culturales. En el prólogo del libro, el compilador recuerda que en el origen de la teoría estuvo la reflexión sobre la relación entre literatura y nación y que con el tiempo, Even-Zohar ha ido ampliando dicha visión a otras manifestaciones culturales; es aquí donde la teoría aborda el campo cultural con una mayor extensión: desde la visión paisajística, pasando por la música o la escultura, hasta el fútbol y el cine. En el primer artículo, el profesor Thomas S. Harrington teoriza sobre el papel fundamental de Engracio Aranzadi 'Kizkitza' durante los primeros años del Partido Nacionalista Vasco y la poca atención que se le ha prestado posteriormente. Tras esto, Paulo Kortazar analiza la importancia de la construcción paisajística en la literatura de Domingo Agirre en relación a la construcción de la identidad nacional vasca.

Aunque pertenecientes al mismo subgrupo, los artículos que analizan el campo artístico, musical o futbolístico se sitúan hacia el final de la compilación; parece que el libro se estructure también, conforme a la contemporaneidad de los temas tratados, comenzando por épocas anteriores y llegando hasta representaciones de nuestros días: Ismael Manterola abarca el progreso del compromiso político del arte vasco (muy especialmente de la escultura). En torno a la música estructura su estudio Ander Delgado, explorando el marcado carácter político del fenómeno de la llamada 'nueva canción vasca'. Por su parte, Ekain Rojo-Labaien, focaliza su estudio en el papel del fútbol vasco como fenómeno social, tomando como partida el poder estructurador de la identidad nacional del que ha gozado en la sociedad vasca. Para finalizar la sección, David Colbert Goicoa, inquietado por el éxito de la película *Ocho apellidos vascos*, valora las razones de su fama en relación al humor y la capacidad de éste para albergar la gestión de las emociones en casos de conflictos. Abre así la compilación también a campos culturales mayoritarios. Ya que, aunque la intención general fuera el análisis del campo literario vasco, el mismo texto especifica que se trata de un producto cultural «generado en parte por no-vascos» y dirigido «a un público español más allá de Euskadi» (372).

Cierra el ensayo el epílogo que corre a cuenta de Itamar Even-Zohar,

quien tratando por primera vez el estudio de la literatura vasca, remarca la naturaleza *in medias* de dicho campo cultural y de su construcción nacional. Atribuyéndole por tanto, un cariz revisionista respecto de la teoría.

Como explica el prefacio, la obra explora la capacidad de la teoría para analizar la extensión de las relaciones de cultura e ideología(s); lo interesante, es que acaba por abrir vías para futuros estudios también sobre relaciones entre comunidades mayoritarias y minoritarias.

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42-2° (2017), 42-3° (2017), 42-4° (2017)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 74-1° (2017)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 27-1°(2017)
Contrapunto, Universidad de Alcalá, 38 (2017)
Cuadernos Hispanoamericanos, AECID-MAEC, 802 (2017), 803 (2017), 804 (2017), 805-806 (2017), 807 (2017)
Estudis Romànics, Institut d'Estudis Catalans, 38 (2016)
Foreign Affairs Latinoamérica, ITAM, 16-4° (2016), 17-1° (2017), 17-2° (2017), 17-3° (2017)
Incipit, SECRIIT Buenos Aires, 36 (2016)
Índice Histórico Español, Universitat de Barcelona, 129 (2016)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 65-1° (2017)
Oltreoceano, CILM, 13 (2017)
Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 258 (2017)

Libri

- Alvarez Roblin, David; Biaggini, Olivier (eds.) (2017). *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Madrid: Casa de Veázquez, pp. 289
Bolaño, Roberto (2016). *El espíritu de la ciencia-ficción*. Madrid: Alfaguara, pp. 223
Bou, Enric (2017). *Deviazioni. Prose di viaggio. Traduzione dal catalano di Sara Antoniazzi*. Roma: Atmosphere libri, pp. 279
Bou, Enric; Subirana, Jaume (2017). *The Barcelona Reader, Cultural Readings of a City*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 464.
Casagrande, Olivia (2015). *Il tempo spezzato. Biografia di una famiglia mapuche tra golpe ed esilio*. Milano: Edizioni Unicopli, pp. 245
Cerarols Ramírez, Rosa (2015). *Geografía de lo exótico. El imaginario de Marruecos en la literatura de viaje (1859-1963)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, pp. 272

- Enríquez, Mariana (2017). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama, pp. 208
- Fabbri, Maurizio (2016). *Itinerari narrativi spagnoli inconsueti. Dal Neoclassicismo al Naturalismo*. Rimini: Panozzo, pp. 277
- Fernández, Juan Ramón (2016). *La Terra. Studio e traduzione di Enrico Di Pastena*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 152
- Gargano, Antonio (a cura di) (2017). *Lazarillo de Tormes*. Con testo a fronte. Venezia: Marsilio Editori, pp. 282
- González, José Manuel (ed.); Ferri, José María; Irles, María del Carmen (coeds.) (2017). *Cervantes - Shakespeare 1616-2016. Contexto - Influencia - Relación / Context Influence - Relation*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. VIII+400
- Irujo, Xabier (2017). *Guernika*. Barcelona: Crítica, pp. 400
- Luque, Rocío (2017). *Sobre el uso de las perífrasis verbales en español y en traducción al italiano*. Padova: Linea Edizioni, pp. 77
- Maeding, Linda; Siguan, Marisa (Hrsgg.) (2017). *Utopie in exile. Literarische Figurationen des Imaginären*. Bielefeld: Transcript, pp. 244
- Martínez, Jaime J. (2017). *Cinco ensayos de literatura virreinal*. Roma: Bulzoni, pp. 166
- Montero i Aulet, Francesc (2016). *Manuel Brunet. El periodisme d'idees a l'ull de l'huracà*. Catarroja; Barcelona: Editorial Afers, pp. 368
- Muñoz Bolaños, Roberto (2017). *Guernica. Una nueva historia*. Barcelona: Espasa, pp. 320
- Pasciolla, Francesca (2016). *Walt Whitman in Fernando Pessoa*. London: CCCP, pp. 131
- Pedrolo, Manuel de (2016). *Mecanoscrit del segon origen. Mecanoscrito del segundo origen. Typescript of the Secon Origin*. Edició a cura de Sara Martín Alegre. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 488
- Prestigiacomo, Carla (a cura di) (2017). *Identità, totalitarismi e stampa. Ricodifica linguistico-culturale dei media di regime*. Palermo: Palermo University Press, pp. 388
- Romero Tobar, Leonardo (2016). *Goya en las literaturas*. Madrid: Marcial Pons, pp. 384
- Salinas, Pedro; Guillén, Jorge (2016). *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta 1925-1974. Edición de Juana María González*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 475
- Spinato, Patrizia; Bellini, Giuseppe (a cura di) (2016). *Tra Spagna e America. Cervantes e Garcilaso nel IV centenario*. Cagliari: CNR Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, pp. 359
- Valle Inclán, Ramón María (2016). *Con el alba. El cuaderno de Francia (1916). Manuscrito inédito*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2 voll.
- Valverde Rico, María José; Castilla Urbano, Francisco (dirs.) (2016). *La sombra de la leyenda negra*. Madrid: Tecnos, pp. 544

Vara Ferrero, Natalia (2015) (2016). *Conocimiento y humanismo en las narraciones de Pedro Salinas*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 208

Zamuner, Ilaria (a cura di) (2017). «*M'exalta el nou i m'enamora el vell*». *J.V. Foix (e Joan Miró) tra arte e letteratura*. Premessa di Enric Bou. Firenze: Casa editrice Leo S. Olschki, pp. 110. Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I, vol. 475

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia