

RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Vol. 42 – Num. 111
Giugno 2019



Edizioni
Ca'Foscari

Rassegna iberistica

e-ISSN 2037-6588
ISSN 0392-4777

Direttore
Eric 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 Meregalli; 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 Cannavacciuolo (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) Adrián J. Sáez (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 Cannavacciuolo (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 Borgoricco (PD)

© 2019 Università Ca' Foscari Venezia

© 2019 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

- Dal duello allo scontro verbale**
La disputa tra Pacífico e Cupidio nel *Valerían de Hungría* (1540)
Giulia Tomasi 9
- El vacío informativo en los mundos ficcionales de Galdós**
Una experimentación moderna y vital
Donatella Siviero 27
- Influencias negristas en los dibujos cubanos**
del gallego Castelao y del manchego García Maroto
Irina Bajini 47
- «No sin ser deformada puede la realidad exhibir**
sus enigmas»: poética y escritura en la obra literaria
de J.M. Caballero Bonald
María José Flores Requejo 65
- Le «cose ispanoamericane». Italo Calvino lettore**
editoriale degli scrittori latinoamericani
Sara Carini 87
- Paradossi, pulci cinesi, e altri scandali della logica:**
appunti per un percorso borgeano attraverso
gli scritti giornalistici di Juan Rodolfo Wilcock
Florencia Ferrante 101
- En el fulgor del caldén. Las figuras del desierto**
en *El país del diablo* de Perla Suez
Maria Amalia Barchiesi 119



**«Vagones llenos de silencio». *Poemas & híbridos*
y la poesía de Bernardo Atxaga**
Hibridismo cultural, identidad y discurso
Juan José Lanz 141

NOTE

**La representación de la mujer inmigrante en España
a través del cine y la literatura española del siglo XXI**
Giulia Bortoli 179

**Una novela de vida: *El dolor de los demás,*
de Miguel Ángel Hernández**
Javier Sánchez Zapatero 189

A propòsit de *Mare Espanya* de Rafael-Lluís Ninyoles
Toni Mollà 197

RECENSIONI

Maurizio Fabbri
Nel “Giardino del Mondo”
Giovanni Battista De Cesare 205

Mario Martín Gijón
Un segundo destierro
M. Carmen Domínguez Gutiérrez 211

Mari Paz Balibrea (coord.)
Líneas de fuga
M. Carmen Domínguez Gutiérrez 215

Clara Janés
Fossili | Fósiles
Lapidario | Lapidario
Alessandro Mistrorigo 221

Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo
El jardín del conde de Monterrey
Guillermo Carnero 225

Eric Calderwood <i>Colonial al-Andalus</i> Enric Bou	229
Juan José Millás <i>Que nadie duerma</i> Augusto Guarino	233
Horacio Luis González <i>La Argentina manuscrita</i> Susanna Regazzoni	237
Alfonso Mateo-Sagasta <i>Mala Hoja</i> Susanna Regazzoni	241
Yolanda Castaño <i>Lingua dell'inchostro – O idioma da tinta</i> Andrea Nuñez Briones	245
Francesca Zantedeschi <i>The Antiquarians of the Nation</i> Riccardo Rao	249
Gabriel Sansano i Belso (ed.) <i>Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica</i> Fabienne Crastes	253
Pubblicazioni ricevute	257

Articoli

Dal duello allo scontro verbale La disputa tra Pacífico e Cupidio nel *Valerían de Hungría* (1540)

Giulia Tomasi

Università degli Studi di Trento, Italia

Abstract This article highlights the variety that characterises the Spanish romances of chivalry as a genre. The uniqueness of *Valerían de Hungría* by Dionís Clemente (1540) is given by its rich content and lexicon. By the end of the book, the author includes a heated debate between two knights whose opinions about love contrast. They are Pacífico and Cupidio. Such a dispute needs to be studied in light of the bibliography about the genre within the Middle Ages and the Renaissance, in order to find out which elements Clemente re-elaborates. The investigation develops through the comparison with a few episodes taken from other romances of chivalry, but also with the ideology spread within contemporary works in which the same themes of *Valerían* are remarked.

Keywords Romances of Chivalry. *Valerían de Hungría*. Literary dialogues. Misogyny. Beauty.

Sommario 1 Un dialogo nel *Valerían de Hungría* di Dionís Clemente (1540). – 2 Modelli cortesi e tradizione misogina nel Cinquecento. – 3 Bellezza e amore nei *libros de caballerías*: norma e trasgressione.



Peer review

Submitted	2017-07-28
Accepted	2019-06-06
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Tomasi, Giulia (2019). «Dal duello allo scontro verbale. La disputa tra Pacífico e Cupidio nel *Valerían de Hungría* (1540)». *Rassegna iberistica*, 42(111), 9-26.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/001

1 Un dialogo nel *Valerían de Hungría* di Dionís Clemente (1540)

Nel panorama del romanzo cavalleresco spagnolo, genere best-seller del Cinquecento, il *Valerían de Hungría* di Dionís Clemente (1540) rappresenta un caso peculiare. La sua eccessiva prolissità¹ ha scoraggiato generalmente i critici che, salvo in rari casi, ne hanno studiato solo un ristretto numero di capitoli. Inoltre si tratta di un libro che non ha avuto un seguito editoriale, eccetto la traduzione italiana di Pietro Lauro (1558).² La mia analisi non farà eccezione, dato che si concentrerà su un particolare capitolo della seconda parte e il suo intento è di dimostrare la varietà che si riscontra all'interno del genere cavalleresco attraverso un esempio di originalità costituito dalle scelte lessicali e contenutistiche operate da Clemente. Verranno messi in relazione, inoltre, temi e stili del capitolo considerato con il contesto letterario e ideologico dell'epoca, sottolineando il dualismo circa la visione della donna che vi si coglie: cortese sotto certi aspetti, ma in buona sostanza misogina.

Nel XCIV capitolo della seconda parte del *Valerían de Hungría* (Duce García 2009, 1087-97³), Clemente presenta un acceso dibattito portavoce delle ideologie contrapposte di due cavalieri: sono Pacifico e Cupidio, in procinto di scagliarsi l'uno contro l'altro perché, nel litigio, non riescono a trovare un accordo. Richiamato dalle voci dei litiganti, Brisortes, scudiero di Finariel della corte di Francia, essendosi recato nel regno di Navarra in cerca di avventure, si avvicina ai due. Cupidio introduce la causa della disputa: il suo avversario, sposato con la più brutta dama di quel regno, osa

mantener que tiene razón de estar tan contento como yo que alcancé casarme con la más hermosa. (VH, 1090)

Mentre, al contrario, lui che ha sposato la più graziosa si proclama il più felice dei due perché

a ley de naturaleza se ha de apetecer lo deleitable y hermoso y aborrecerse lo enojoso y feo. (VH, 1091)

¹ Berger (1987, 148) annota che gli esemplari stampati contavano «setecientas páginas in folio cada uno» e aggiunge che furono utilizzate «ciento cincuenta resmas de papel».

² Ringrazio Claudia Demattè per avermi fornito in anteprima il suo studio sulla traduzione italiana del *Valerían* (Demattè, in corso di stampa).

³ Ho consultato anche il testo conservato alla Biblioteca Nacional de España (Clemente 1540) e l'edizione moderna del Centro de Estudios Cervantinos (Clemente 2010). Le citazioni dall'opera si riferiscono a Duce García 2009 e verranno indicate, da qui in avanti, tra parentesi nel testo con l'acronimo del titolo (VH) e le pagine di riferimento. Con la stessa modalità verranno citati gli altri libri di cavalleria considerati.

Da parte sua, Pacífico si ritiene contento perché, come suggerisce il nome, può vivere lontano dalle tribolazioni e gelosie che attanagliano il suo compare. Comincia, dunque, un'invettiva di stampo misogino che fa perno sulla maggiore inclinazione della donna bella ai vizi. Innanzitutto, sostiene Pacífico, non perché è sposata la donna bella smette di essere desiderata da altri, facendo sentire il marito minacciato come «quien todos sus thesoros tuviesse en arca sin cerradura» (VH, 1093). Questo stato d'animo sospettoso è risparmiato al marito della brutta, visto che «ninguno la apetece» (VH, 1093). Pacífico continua elencando i casi in cui la moglie bella può trovarsi in occasione di peccare e, indovinando le obiezioni del rivale, ma senza dargli il tempo di controbattere, fa cadere una ad una quelle redini che la dovrebbero frenare. Per primi vengono meno timore e pudore a causa della superbia di tutte le belle, nonché delle donne in generale. Dunque, ben consapevoli della propria grazia, certe donne ritengono di dover essere adorate «como cosa divina» (VH, 1094) e non solo dal proprio marito. La bellezza e «las gracias de que el Alto Señor las ha dotado» (VH, 1094) fa sembrare loro un affronto il restare caste. Infatti, secondo Pacífico, la castità è una virtù che «en los passados siglos fue tan preciada como en los presentes aborrecida» (VH, 1094).⁴ Infine Pacífico, infrangendo la figura del perfetto cavaliere, virtuoso sopra a tutti anche perché ama, mostra di non credere nell'amore, sentimento paragonato a «un tan delicado vidrio» (VH, 1095) per la sua fragilità. Cupidio risponde infastidito da tanta prolissità e sostiene che anche la sposa brutta, nel vedersi disprezzata, bramerà le attenzioni degli altri uomini a scapito del marito che perderebbe, in tal caso, sia l'onore, sia le ricchezze ricevute in dote dalla donna per farsi sposare.⁵ Il verdetto finale, affidato allo scudiero Brisortes, non assegna un vincitore alla disputa, ma si inclina per una soluzione di matrice misogina basata su un postulato molto in voga in quell'epoca secondo il quale:

a entrambos pertenece çufrir alguna pena, porque el que la tiene hermosa ha de passar fatiga en guardarla, y el que fea, trabajo en no aborrecerla. Todo lo qual vos será tan difícil de cumplir por fuerça, como ligero y fácil de grado. (VH, 1096)

⁴ Nel *Libro de la verdad*, si legge «esta ley hay entre la hermosura del cuerpo y castidad del alma que casi tienen perpetua contienda» (Medina 1555, XXIIIv).

⁵ Nei *Coloquios matrimoniales*, Pedro de Luján cita un'usanza babilonese secondo la quale nel momento in cui venivano radunate le fanciulle da maritare, gli uomini sceglievano innanzitutto le più belle, per le quali offrivano beni e ricchezze; rimanevano, quindi, le meno graziose e «al que se quería casar con una fea daban los dineros que habían habido de otra hermosa» ([1550] 2010, 41).

I cavalieri dovrebbero, dunque, ritenersi entrambi soddisfatti della scelta, pur rimanendo ognuno del proprio parere.⁶

La disputa, che costituisce il nucleo dell'episodio qui proposto, è un genere letterario di antica tradizione che risale all'*altercatio* del diritto romano (Franchini 2001, 14), collegandosi, dunque, alla professione di Clemente, un notaio che fa sfoggio della propria familiarità con il linguaggio giuridico ampiamente diffuso, infatti, nel *Valerían*. Nella maggior parte dei casi l'autore utilizza il gergo della giurisprudenza in corrispondenza di episodi di tono serio: successioni di re o imperatori, testamenti di cavalieri o diritti di proprietà territoriale (Duce García 2007). Nel dialogo che qui si analizza, al contrario, Clemente gioca con questo stesso linguaggio creando un effetto volutamente ludico e ironico. Secondo quanto afferma Schmidt, il *conflictus* in ambito letterario

grazie alla sua forma aperta si è dimostrato un mezzo quantomai adatto a stimolare la riflessione su problemi [...] di varia natura e a vagliarne in forme ludiche le possibili soluzioni. (1993, 169)

Lo stesso si può dire per quanto riguarda i componimenti letterari spagnoli che fanno uso del dialogo in epoca più tarda e, mi pare, anche in associazione all'episodio qui proposto. Il *conflictus*, in effetti, prevede alcuni elementi fondamentali che si possono riconoscere nel capitolo XCIV della seconda parte del *Valerían*. In primo luogo, la disputa che si accende tra due persone che spesso rappresentano concetti astratti (Franchini 2001, 11; Schmidt 1993, 157): i nomi di Pacífico e Cupidio non sono certo casuali; l'enumerazione di pregi e difetti di persone, oggetti o modi di vivere; infine il verdetto che sancisce un vincitore tra le parti in contesa o la sua assenza. Tale verdetto può essere espresso da un giudice in carne ed ossa estraneo alla disputa, ma può anche venire affidato a una delle due parti che riconosce «la maggiore efficacia degli argomenti dell'avversario» (Schmidt 1993, 157). Nel nostro caso la sentenza è pronunciata da Briosortes che supervisiona il litigio, interpreta le volontà dei duellanti e risolve la disputa attraverso una battuta ironico-misogina collegata, come si vedrà, a un solido contesto ideologico. Nonostante stile e coerenza dei componimenti dialogici in voga nel corso dei secoli siano diversi (Franchini 2001, 12), la loro configurazione generica si può riassumere nello scontro verbale tra due antagonisti che discutono in forma dialettica riguardo a un argomento cruciale (17) e mi sembra che l'episodio cui si fa riferimento si possa inquadrare perfettamente in questa definizione, costituendone una derivazione.

⁶ Pacífico torna infatti a sottolineare: «desseo que jamás la fealdad de mi muger se convierta en hermosura, porque se no trocasse mi seguridad y descanso en sus trabajos y penas» (VH, 1096).

Le tecniche della persuasione, la dialettica e, più in generale, l'arte della conversazione che trovano nel dialogo un rappresentante letterario d'eccezione (Vian Herrero 2001), si riaffermano nel Rinascimento come qualità imprescindibili del buon cortigiano attraverso il testo di Castiglione (Gómez 2010, 4-5). Questo genere si configura e vive un momento di auge nella Spagna del Cinquecento, anche tramite la diffusione e imitazione dei dialoghi di Luciano (Vian Herrero 2005, 71-2), oltre che di quelli erasmiani. Il *debate* che nella sua configurazione medievale utilizzava il verso, si esprime prevalentemente in prosa nel Rinascimento rifacendosi, così, alle tecniche della conversazione (Gómez 2015, 47).

Da un punto di vista stilistico, la disputa tra Pacífico e Cupidio segue piuttosto da vicino l'andamento logico del dialogo accademico (Martínez Torrejón 1995): entrambi i contendenti sono invitati a esporre le proprie ragioni, in questo caso da Brisortes, lo scudiero che funge da arbitro, e hanno la possibilità di confutare le tesi del rivale. Pacífico contravviene a quest'ultima norma e non lascia il tempo a Cupidio di controbattere, immaginando ed esponendo egli stesso le obiezioni del compagno. Questo tratto serve a personalizzare il dialogo, nel quale Pacífico, non a caso, viene tacciato di prolisso (VH, 1095) e il suo punto di vista è quello che ha più peso, caratterizzando maggiormente il passaggio. Vengono inoltre proposti esempi a sostegno di ciò che i cavalieri affermano e formulate domande, talvolta retoriche, riprendendo i concetti esposti dall'oppositore. Infine, il verdetto è affidato a un giudice esterno e, anche se non sancisce un vincitore, assume la parvenza della verità cercata tramite il confronto di due tesi opposte e volgendo, in questo caso, alla misoginia.

Nonostante l'episodio possa apparire come un passaggio senza relazione con il contesto del *Valerían*, l'autore lo collega con sottile astuzia alla trama. Infatti all'inizio del capitolo si dice che Brisortes non ha più

la ocupación que en Asoradel y Ocernio con Cleminio conocía, los cuales por razón de ser nuevamente casados no devían sin justa causa dejar a sus mujeres porque por ellas no se conociese o a lo menos sospechasse que por algún descontentamiento las dexavan, pues ivan a buscar los peligros dexando el descanso. (VH 1087)

Il matrimonio dei compagni, dunque, lascia senza lavoro Brisortes, immediatamente chiamato, però, ad esprimere un giudizio proprio sugli effetti delle nozze.⁷

⁷ È possibile che l'autore avesse in mente i romanzi di Chrétien de Troyes su questo argomento: *Erec et Enide*, dove il cavaliere protagonista lascia le armi in favore dell'amore, o *Yvain*, che narra di un eroe che, al contrario, trascura l'amore per dedicarsi al-

2 Modelli cortesi e tradizione misogina nel Cinquecento

In questo fitto dialogo si scontrano due visioni ambigue sulla donna e sull'amore: l'ideologia di base cortese che caratterizza la maggior parte dei libri di cavalleria,⁸ qui solo debolmente difesa da Cupidio, e l'inclinazione più tradizionalmente misogina di retaggio medievale di cui si fa portavoce Pacífico nella sua invettiva contro i vizi. Questa tradizione che ancora trapela dagli scritti di autori del Cinquecento aveva avuto modo di consolidarsi in Spagna nel corso del XIII secolo, anche come conseguenza della diffusione di diversi testi di origine orientale nei quali si attribuisce alla donna una particolare astuzia nell'ingannare gli uomini.⁹ Tali ideologie trovano, attraverso l'elaborazione letteraria e l'effetto comico, ancor più facilità ad attecchire in una cultura già pervasa da sentimenti di diffidenza nei confronti del sesso femminile, che si diffondono tramite opere narrative, didattico-morali, filosofiche o teologiche, senza dimenticare le prediche dal pulpito volte a plasmare la mentalità e a offrire la «'imagen del mundo' del hombre medieval» (Lacarra Ducay 1986, 348-9).

La stessa concezione continua a circolare e si rafforza maggiormente tra il XV e il XVI secolo attraverso generi diversi: non solo si producono opere letterarie con lo scopo di mettere in guardia l'umanità contro il peccato cui la donna era considerata, ormai da secoli, indissolubilmente legata, ma anche trattati filosofico-morali, teologici e testi miscelanei che, mediante esempi discutibili, pretendono di dimostrare questa tesi. Nel famoso trattato moralistico di Alfonso Martínez de Toledo intitolato *Corbacho*, ad esempio, ricorrono le invettive contro la naturale inclinazione della donna ai vizi e al peccato (Lacarra Ducay 1986, 354-5), tratto che Pacífico nel *Valerían* attribuisce nello specifico alla donna bella. Nel *Tratado de amor*, Juan de Mena definisce la bellezza del corpo una delle qualità che «atrahen

le avventure. Si rimanda, inoltre, ad un precetto contenuto nel *Deuteronomio*, che recita: «quando un uomo si sarà sposato da poco non uscirà con l'esercito e non presterà servizio in alcun incarico; sarà libero per un anno nella sua casa e farà contenta la moglie che ha sposato» (*Dt* 24,5).

8 Come affermano Lucía Megías e Sales Dasí (2008, 93-4), nei libri di cavalleria si produce in realtà una sintesi: ormai distanti dal *fin'amors* dei poeti provenzali, gli autori si ispirano a diverse tradizioni, per lo più ispaniche, lasciando pur sempre intravedere le dinamiche cortesi del vassallaggio amoroso, quali la divinizzazione della donna amata e il servizio cavalleresco come tributo a lei offerto. Martín Romero (2008) sostiene le medesime argomentazioni nell'analisi dell'eterogenea tipologia d'amore nei libri di cavalleria. Río Nogueiras (1992, 699) fa notare, comunque, una reazione moraleggiante già in Montalvo con la configurazione di Esplandián come eroe casto.

9 Basti pensare a opere come i *Bocados de Oro*, il *Libro de los buenos proverbios*, o ancora il *Sendebár* (Lacarra Ducay 1986, 339-61; Lacarra Lanz 1995; Rodríguez Domínguez, Orgaz Baz 1991, 144).

los coraçones a bien querer»¹⁰ e mette poi in guardia la *noble gente* dal cedere alle tentazioni cadendo vittima di Amore.

Secondo quanto afferma Ferracuti (1998, 191-216), alla reazione nei confronti della divinizzazione della donna nella lirica cortese, si associa la necessità di adeguare i modelli di riferimento a una nuova società ormai lontana dagli ambienti di corte. Le formule della vita aristocratica non funzionano più e sono, anzi, rischiose laddove le conseguenze di atteggiamenti libertini possono minacciare la stabilità economica della famiglia. Dunque la rinnovata misoginia basata sulla paura nei confronti di una maggiore libertà (e della bellezza) della donna risponderebbe anche al bisogno dell'uomo di avere il pieno controllo sulle sue proprietà. Tale controllo viene meno quando la donna, in virtù dell'aspetto fisico, è considerata come uno di quei «thesoros [...] en arca sin cerradura» (VH, 1093) cui accenna Pacifico, il rappresentante dell'uomo timoroso di vedersi portar via la moglie, se troppo bella. L'episodio inserito da Clemente nel suo libro di cavalleria, genere normalmente dedito alla divinizzazione della dama, può essere letto come il frutto della crisi che travolge modelli aristocratici ormai superati. L'autore alleggerisce il passaggio con la componente ironica che si ritrova nell'aspetto poco attraente della sposa quale tratto individuato da Pacifico per assicurarsi il controllo della sua sessualità, oltre che nella sentenza pronunciata da Brisortes che, in ogni caso, non si scaglia contro il matrimonio.

Il dialogo letterario nel Rinascimento diventa il canale privilegiato delle inquietudini che caratterizzano un'epoca di passaggio (Schmidt 1993). Dionís Clemente lo utilizza nel suo *libro de caballerías* per riflettere, con vena ironica, su un interrogativo diffuso in alcuni testi spagnoli del Cinquecento: è meglio sposare una donna bella, una brutta o, addirittura, è auspicabile non sposarsi affatto? Pacifico rappresenta simbolicamente la serenità in contrapposizione alle pene inflitte dalla gelosia che attanaglia chi, come Cupidio, si lascia travolgere dal desiderio. Il cavaliere, rivolgendosi al compagno afferma infatti

no puede ser vuestro contentamiento tan grande como el mío, pues a vós pertenecen recelos y cuidados, y a mí seguridad y descanso. (VH, 1092)¹¹

In realtà, come si legge in calce al dialogo, nessuno dei due cavalieri è esente da tribolazioni. Lo stesso concetto è ripreso da Pedro de

¹⁰ Ho consultato la versione online del *Tratado* fornita dalla Biblioteca Virtual Universal, senza numerazione di pagina (Mena 2003).

¹¹ Nel *Cróton*, un testo del XVI secolo a impianto lucianesco, si legge «o cuántas vezes por tu sosiego quisieras más ser casado con una negra de Guinea que no con la linda Ginebra!» (Villalón 1990, 135), per esprimere i tormenti scatenati dalla gelosia di chi ha per moglie una graziosa fanciulla.

Luján a metà del secolo nei *Coloquios matrimoniales*.¹² Nel primo dei sei dialoghi che compongono la raccolta si legge che

un filósofo [...] tenía opinión que el hombre no se debía casar, y daba por razón que si era muy hermosa era trabajo guardalla, y andar peligro, y tener mujer para otro, y si era muy fea era tormento y pena ordinaria. (Luján [1550] 2010, 26)¹³

Sono conclusioni simili a quelle contenute nel verdetto dello scudiero Brisortes, anche se quest'ultimo non mette in dubbio la convenienza del matrimonio e dichiara piuttosto che 'mal comune mezzo gaudio'.

La scelta della donna da prendere in sposa costituisce un'argomentazione di grande successo all'epoca e nello stesso ambiente valenziano nel quale, due decenni prima, Clemente scriveva le avventure di Valerían, Jaime Siurana contrappone in forma dialogica altre due categorie: vedove e vergini. Il testo del 1561 si intitola *Disputa de viudes y donzellas* e ha come interlocutori l'autore stesso e un amico medico, Luis Ioan Valenti. Nell'opera riecheggia a più riprese il dialogo tra Pacifico e Cupidio, in particolare nel retaggio misogino dal quale entrambi gli scrittori attingono. Se per Pacifico

es tan grande el deleite que la muger hermosa de ser vista y alabada recibe, que cuasi iguala a la sobervia que d'ello recrece. (VH, 1094)

e poco dopo affonda nuovamente:

La muger hermosa no solamente quiere ser temida, adorada, servida y gozada [...] pero sobre todas las cosas amada y querida. (VH, 1095)

la presunzione è anche delle vergini, secondo Siurana, che, aggiungendo la macchia dell'invidia, afferma

¹² Luján è anche autore di libri di cavalleria. Sono suoi il *Silves de la Selva* (1546), ultimo testo del ciclo di *Amadís de Gaula* e *Leandro el Bel* (1563), seguito del *Lepolemo* (Romero Tabares 2002; Bognolo 2002). Non si dimentichi, inoltre, che l'autore imita e rielabora alcuni episodi di *Valerían* nella configurazione della malvagia Dragosina del *Silves* (Sales Dasí 2007).

¹³ Tra le fonti primarie di Luján, oltre ad Erasmo, si trova il testo di un filosofo sigiliano suo contemporaneo, Pedro Mexía che nella *Silva de varia lección* (1540, 181) scrive: «El hombre se ha de casar con mujer fea o hermosa: si con hermosa, es andar peligro, y tener mujer para otro: y si con fea es tormento y pena ordinaria», citando apertamente come fonte le *Notti Attiche* di Aulo Gellio, dove il filosofo Biante sostiene: «Tu prenderai o una bella donna o una donna brutta. Se prendi una bella donna, sarà di tutti; se una brutta, sarà un castigo. Né l'una cosa né l'altra è accettabile; dunque sposarsi non conviene» (Calcante, Rusca 1992, 499).

may vem que ninguna se tinga per lleja/mas totes se creuen esser molt gentils. (1561, s.n. [6v]¹⁴)

e, per concludere il passaggio: «may les vem fartes de ser requerides» (1561, s.n. [6v]). Riguardo alle donzelle Siurana sostiene, inoltre, che

si te la persona gentil com la'stela/haueu de guardarla ab molta cautela/ [...] si es dona lleja es cosa molt fera/tenir lo que nunca vos pot contentar. (1561, s.n. [11v])

La sentenza è affidata a due figure imparziali dell'ambiente intellettuale che fa da sfondo al dialogo: misser Guardiola e misser Luch Ricart, amici e coetanei dei litiganti e il verdetto è versificato da Andrés Martí Pineda - «Puix sab de richs versos texir fina seda» (1561, s.n. [11v]) -, niente meno che lo stesso notaio e apprezzato poeta che dedica versi laudativi al *Valerían de Hungría* (VH, 8-10). Nel dialogo di Siurana la palma del vincitore spetta alla donzella, pur lasciando intendere che la cosa più importante consiste nell'esercizio retorico costituito dal dialogo come passatempo intellettuale e che, comunque, tutte le donne, vergini, vedove o sposate «de tots mereixen ser honrades y molt volgudes» (1561, s.n. [18r]). È possibile riscontrare, dunque, il persistere di temi, modelli e gusti specifici nell'ambiente nobile e intellettuale valenziano al quale era affiliato Dionís Clemente. Il notaio è spinto da una particolare attenzione alle inclinazioni letterarie dell'epoca, che sono testimoniate nel *libro de caballerías* come scelta generica, nell'uso della forma dialogica a imitazione dei classici e nel tema del matrimonio secondo un'argomentazione molto diffusa al tempo. Tale sensibilità non sorprende se si associa il *Valerían de Hungría* alla personalità cui è dedicato, Doña Mencía de Mendoza, seconda sposa del duca di Calabria (1541). La marchesa è una donna di immensa cultura, discepola di Maldonado e Vives e convinta sostenitrice delle arti. Già la corte valenziana di Germana de Foix aveva costituito un fiorente ricettacolo di intellettuali e artisti, sede di una grande vitalità culturale (Duce García 2009, 16-8; 2017).

¹⁴ Cito la digitalizzazione del testo pubblicato a Valencia come aggiunta a *Libre de los dones e consells* di Jaume Roig, fornita dalla Biblioteca Valenciana Digital.

3 Bellezza e amore nei *libros de caballerías*: norma e trasgressione

L'atteggiamento di Pacífico nei confronti della moglie lo conduce a una contraddizione rispetto al tradizionale comportamento degli eroi nel romanzo cavalleresco. Nei libri di cavalleria, infatti, l'amore accanto all'avventura è il motivo principale delle vicende narrate e la dama alla quale dedicare le proprie vittorie, un attributo irrinunciabile del cavaliere insieme alle qualità di forza, coraggio e lealtà.¹⁵ Cacho Bleuca, nei suoi studi sull'*Amadís de Gaula* mette in risalto il legame tra il nome di Amadís e il suo primato di perfetto amante, così come il fatto che, nel momento del rifiuto dell'amata, il cavaliere interrompe ogni attività bellica ritirandosi in attesa della morte e cambia il proprio appellativo in Beltenebros perdendo così, con l'amore, anche l'identità (Rodríguez de Montalvo [1508] 1987, 1; 125; Cacho Bleuca 1979, 215; 2002, 105-7).¹⁶ Nei testi cavallereschi medievali e nella maggior parte dei libri di cavalleria, la bellezza del corpo sia maschile che femminile, riflette il bene e la nobiltà, tanto che, come fa notare gran parte della critica, il bell'aspetto del guerriero «asegurará una conducta valerosa» (Sales Dasí 1999, 8) e ancora, l'universo cavalleresco

no toleraría un héroe que no deslumbrase con su presencia física lo mismo que brilla por sus cualidades morales y sus prodigiosas aventuras. (Ruiz de Conde 1948, 214)

Al contrario, ciò che appare come deforme e mostruoso è associato alla sfera del male. Ma non solo le opere di finzione oppongono le due sfere, anche il medico Álvarez Miravall, ad esempio, nel suo testo di matrice - più o meno - scientifica scrive: «cualquier cosa hermosa es buena de su naturaleza y todo lo feo es malo» (1597, 165v) e successivamente conferma che «la hermosura exterior es indicio de la interior virtud del alma» (174r), dunque «el que escoge y se llega a lo hermoso escoge lo bueno y se llega a lo bueno» (174v).¹⁷

¹⁵ Riguardo alla bellezza nei libri di cavalleria in relazione agli antecedenti arturiani si vedano: Ruiz de Conde 1948, 213-18; Morales 1995; Haro Cortés 1998; Agudelo Ochoa 2007; Martín Romero 2008. Mentre sull'influenza indiretta della letteratura arturiana sui libri di cavalleria spagnoli si rimanda, tra gli altri, a Cacho Bleuca in Rodríguez de Montalvo ([1508] 1987, 1: 17-35; Cacho Bleuca 2002, 89, 94-6).

¹⁶ Come afferma Río Nogueras (1988, 55), nonostante Amadís venga superato da Esplandián, eroe più casto e più cristiano, così come Lancillotto era stato superato da Galaad nella materia bretone, l'amore rimane un elemento consustanziale (1992, 703) al genere dei libri di cavalleria.

¹⁷ L'argomentazione si collega ulteriormente al dialogo tra Pacífico e Cupidio qui analizzato, dato che si trova in un capitolo dove si stabilisce che «es mucho mejor para la buena policia, y conservación de la salud casarse con mujer hermosa que con fea»

Nel *Cortigiano* di Castiglione, testo che ebbe grande influenza all'epoca, la bellezza è considerata attributo fondamentale della dama: «Invero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza» ([1528] 2002, 1: 227). Dunque la condizione di innamorato nella letteratura cavalleresca ha carattere soprattutto visuale,¹⁸ passando attraverso lo sguardo e la grazia «sigue siendo el estímulo necesario para encender el amor» (Sales Dasí 1999, 12) che spesso si verifica a prima vista¹⁹ ed è un sentimento imprescindibile all'eroe per essere considerato tale. Inoltre, nell'orbita cavalleresca l'aspetto esteriore rappresenta il rango cui appartengono dame e cavalieri, contro *villanos* e *campesinos* non provvisti delle caratteristiche fondamentali della bellezza e descritti normalmente in maniera opposta rispetto ai personaggi nobili (Morales 1995, 408). Amadís, pur rimanendo sempre fedele a Oriana, non può fare a meno di contemplare la grazia di Briolanja semplicemente perché «necesita la belleza como ambiente» (Ruiz de Conde 1948, 216). Si mette in risalto il ruolo dell'eroe anche nella lotta tra il brutto e il bello come sfere contrapposte nei libri di cavalleria, al fine di restaurare l'equilibrio del mondo essendo, quello amadisiano, un contesto «todo armonía, medida y perfección» (216).

Normalmente in queste opere l'eroe si batte per difendere la superiorità della propria dama su tutte le altre e il raggiungimento della fama tramite le sue prodezze si associa all'amore di qualche donzella della quale il cavaliere vuole rendersi degno (Ruiz de Conde 1948; Haro Cortés 1998, 181; Martín Romero 2008, 119). Anche se generalmente nei libri di cavalleria non vengono fornite descrizioni fisiche dettagliate, l'esaltazione iperbolica della bellezza è uno degli elementi più importanti delle rappresentazioni femminili, fino a diventare la «cualidad suprema que puede tener una mujer» (Ruiz de Conde 1948, 217) oltre ad essere, in certe avventure, motore narrativo complementare all'amore. Alcuni esempi canonici si trovano nell'*Amadís de Gaula*, dove la bellezza di Oriana è la dote necessaria al superamento della prova magica della *Cámara Defendida* escogitata dal saggio Apolidón. Nel CXXV capitolo del quarto libro della saga, le dame radunate nell'ínsula Firme si accingono ad entrare nella stanza delle meraviglie, ma falliscono inesorabilmente, finché l'eroe vi porta per mano Oriana «en quien toda la fermosura del mundo ayuntada era» (AG, 1625). La principessa supera la prova magica:

(Álvarez Miravall 1597, 173r), in netta contraddizione con il precedente «En el qual se trata si es mas conveniente para la conservación de la salud y para la buena policia casarse con muger fea, o con muger hermosa y se prueva que es mejor casarse con muger fea» (168v). Álvarez Miravall aveva anche tentato di dimostrare come «la hermosura del cuerpo tiene gran valor para la salud, y como ella en si es muy preciosa» (164v).

18 Si vedano gli studi di Demattè (2004a; 2004b).

19 Rimando a Martín Romero (2008) riguardo al ruolo della contemplazione della bellezza nella concezione neoplatonica dell'amore che si riscontra in alcuni libri di cavalleria.

con mucha porfía y gran coraçón, y sobre todo su gran hermosa, que muy más estremada era que la de Grimanesa. (AG, 1626)²⁰

Anche nel *Palmerín de Olivia* (1511) l'aspetto di Polinarda, la dama dell'eroe, viene descritto in modo paradigmatico. Il protagonista, dopo la battaglia con il *caballero encantado*

vido a Polinarda que estaba con su hermano hablando, y estaba tan fermosa con el gran placer que tenía que no havía hombre que la viesse que no se maravillasse. (PO, 71)

Il *Valerían de Hungría* non fa eccezione rispetto agli esempi archetipici e nel capitolo XLVIII della prima parte l'incontro tra le madri dei paladini viene descritto secondo l'associazione tra l'estrema bellezza e la nobiltà. Si tratta di Albericia, madre di Valerían, e Arinda, che porta ancora in grembo la principessa Flerisena. Le regine «quando se vieron se maravillaron de sus hermosuras» (VH, 294). Gli accompagnatori di Arinda notano che Albericia è forse la più bella delle due «por razón que era más alta y no menos proporcionada en todas sus facciones» (VH, 294). Un altro incontro fra belle si trova nel capitolo LXXII della seconda parte quando Flerisena vede l'infanta Abumena, l'affascinante figlia del Gran Turco che precedentemente si era innamorata di Valerían. Entrambe vengono rappresentate attraverso i più canonici termini di elogio dell'aspetto fisico: si dicono

maravilladas entrambas, assí Flerisena de la apostura y estraño trage de Abumena, como la infanta de la sobrada hermosura de aquella alta princesa. (VH, 944)

I cavalieri serviranno Flerisena «como a la más hermosa cosa que criaron los dioses» (VH, 994).

Come contrappunto a questa normale condotta, nell'episodio della disputa si presenta, attraverso Pacifico, un tipo di cavaliere ben lontano dal professare una sfrenata adorazione nei confronti della bellezza della donna amata di matrice cortese e che aderisce, invece, a temi misogini ampiamente diffusi nella letteratura. Non si tratta, però, dell'unica eccezione rispetto al paradigma citato. Esistono infatti altri esempi che mettono in risalto le sfumature con cui l'argomento viene trattato in un unico genere letterario, allontanandosi dal canone. Nel *Florindo* (1530) il cavaliere protagonista combatte unicamente in nome della cristianità, mantenendo fino alla fine una posizione misogina che lo spinge a rifiutare il matrimonio in vir-

²⁰ Sulla bellezza come qualità necessaria al superamento di prove magiche si vedano Ruiz de Conde 1948, 217; Haro Cortés 1998, 198-9; Petruccioli 1995, 97.

tù della castità (Río Nogueras 1992, 1988b).²¹ Solo nelle ultime pagine del libro l'eroe si vede costretto a prendere moglie per garantire la successione e il seguito delle sue prodezze.²² Potrebbe essere, dunque, sintomatico della visione quasi *a lo divino* di questo testo (Río Nogueras 1988b, 204), che l'eroe scelga, attraverso dei ritratti, la meno bella delle sue pretendenti, ritenendo «mejor la que era menos hermosa, la cual era Calaminda, sobrina del Gran Preste Juan» (Basurto [1530] 2007, 315). L'autore del *Lidamor de Escocia* (1534) fa menzione di Armenisa, una donzella che «aunque no era hermosa, era muy graciosa en hablar» e che, consapevole della propria mancanza: «soy avida por la más fea de todas» (LE, XCIV),²³ scatena l'ilarità generale tentando di superare una prova magico-amorosa che naturalmente non è destinata a lei. La configurazione, invece, al limite del patetico di alcune grottesche seduttrici nei libri di cavalleria²⁴ risiede nell'inconsapevolezza riguardo all'aspetto del proprio corpo che viene offerto senza esitazione a cavalieri di ineguagliabile bellezza. La donna così derisa «se cree lo que no es: una belleza» (Vargas Hernández 2010, 388) e il contrasto tra la percezione di sé e la realtà, in un contesto dove domina il bello, serve a rimarcare notevolmente il divario tra due mondi, quello della norma e quello del *desvío* che, in questo caso, conduce all'umorismo.

Se da un lato la gerarchia cavalleresca è rigida e vede bellezza, nobiltà e gioventù come tratti inscindibili, mentre il difetto fisico è associato a qualche macchia morale intrinseca, così come, talvolta, l'età avanzata o la diversa posizione sociale, d'altra parte si possono scorgere delle sfumature che scardinano la fermezza del binomio bello-bene e la traiettoria del motivo, attraverso l'ottica deformante della misoginia, raggiunge in certe occasioni effetti comici oppure, come nei casi di Pacifico e Florindo, stabilisce addirittura il contrario e rimanda alla polemica contro la concupiscenza.²⁵

21 Gli attacchi alla donna e al matrimonio come istituzione presenti nel *Florindo* «chocan frontalmente» (Río Nogueras 1988b, 199) con il paradigma generico, nel quale l'amore e il matrimonio dell'eroe costituiscono dei motivi principali, veri e propri motori narrativi di alcune avventure.

22 Il libro rimane, comunque, privo di continuazione. Come afferma Río Nogueras (1992, 703), forse proprio perché Basurto, nel trattamento del tema dell'amore, si discosta notevolmente dalla norma dettata dai testi paradigmatici.

23 Il testo moderno è inedito e senza numerazione di pagina. Ringrazio il professor Ramos Nogales per la gentile concessione del manoscritto a cui faccio riferimento. La digitalizzazione del testo mi è stata fornita, invece, da Mari Carmen Marín Pina, anche a lei vanno i miei ringraziamenti.

24 Si fa particolare riferimento alla duchessa Remondina della terza parte del *Florambel de Lucea*. Si vedano Lucia Megías, Sales Dasi 2005 e Vargas Hernández 2010.

25 Il bello e in senso più ampio l'amore sono associati al male, non al bene in questo caso, in quanto conducono l'uomo al peccato per mezzo della donna. Si rimanda allo studio di Lacarra Lanz (1995) per numerosi esempi di testi letterari in appoggio a questa teoria.

Il corposo testo di Dionís Clemente riflette l'opinione ormai condivisa dalla maggior parte dei critici, secondo la quale

Los libros de caballerías forman un género vivo, mucho menos uniforme de lo que la crítica tradicional ha venido señalando. (Lucía Megías, Sales Dasí 2005, 1007)

Il notaio valenziano vivacizza l'opera facendosi interprete di inquietudini, temi e modelli vicini al sentire della sua epoca e restituendoci l'elaborazione originale di un dialogo che conferma, ancora una volta, la dinamicità del genere dei libri di cavalleria. Nell'animato scambio di battute si alternano la cortesia tipica del canone nelle parole di Cupidio, cavaliere edonista e innamorato; la schietta misoginia di Pacífico, comune anche ad altri testi contemporanei al *Valerían* che contavano su una lunga tradizione dalla quale attingere e una sintesi più tipicamente erasmiana nel verdetto finale che propende a favore del matrimonio. In effetti, Dionís Clemente, non senza ironia, sovverte il postulato per il quale, date le pene inflitte all'uomo dalle donne, siano esse brutte o belle, la scelta migliore sarebbe stata quella di rinunciare al matrimonio *in toto*. L'autore valenziano dichiara la propria opinione sull'istituzione matrimoniale in altri episodi di tono più serio dove, tramite il saggio Arismenio afferma che

en esas tierras muy poco respeto se tiene por los que se casar quieren por los temporales bienes que las donzellas tienen. (VH, 961)

Il mago, inoltre, attacca quelli che «por sola cobdicia de bienes o hermosura toman mugeres» (VH, 961).²⁶ In un episodio precedente una donzella, Lareana, nel descrivere all'eroe la storia d'amore che la lega a Reledín, aveva sottolineato che il cavaliere

más por el contentamiento que de mi tenía, que por codicia de los bienes que dixе, trabajava en ganar mi voluntad. (VH, 513)

Viene così rimarcata la presa di coscienza dell'importanza di un reale legame tra marito e moglie «hacia el lento reconocimiento del amor como base del sacramento matrimonial» (Río Nogueras 1992, 702).

Ma non soltanto i contenuti sono portatori di originalità all'interno del testo di Clemente. Anche le scelte stilistiche sono innovative e, al contempo, si adeguano alla predilezione del pubblico rinascimentale per il dialogo come forma letteraria e di intrattenimento. Pacífico, Cupidio e Brisortes sono i protagonisti di un'amena parentesi narra-

²⁶ Da queste dichiarazioni si evince l'adesione dell'autore ai precetti erasmiani in opposizione all'unione matrimoniale che «solamente va fundada sobre la hermosura e buen parecer» (Ruiz de Virués 2005, 74).

tiva fitta di temi rilevanti, nella quale Clemente fa sfoggio della propria familiarità con il linguaggio giuridico, alleggerito in questa occasione dalle tonalità ironiche.

Bibliografía

- Agudelo Ochoa, Ana María (2007). «La belleza de la dama en *Erec et Enide* de Chretien de Troyes». *Lingüística y literatura*, 51, 19-38.
- Álvarez Miravall, Blas (1597). *La conservación de la salud del cuerpo y del alma*. Medina del Campo: Santiago del Canto. BNE R/3868.
- Basurto, Fernando [1530] (2007). *Florindo*. Ed. de Alberto Río Nogueras. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Berger, Philippe (1987). *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Bognolo, Anna (2002). «El *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* y *Leandro el Bel*». *Edad de Oro*, 21, 271-88.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel (1979). *Amadís heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel (2002). «Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*». *Edad de Oro*, 21, 85-116.
- Calcante, Cesare Marco; Rusca, Luigi (a cura di) (1992). *Aulo Gellio: Le notti attiche*. Milano: Rizzoli.
- Castiglione, Baldassarre [1528] (2002). *Il Cortigiano*. 2 voll. A cura di Amedeo Quondam. Milano: Mondadori.
- Clemente, Dionís (1540). *Valerían de Hungría*. Valencia: Francisco Díaz Romano. BNE R/4372.
- Clemente, Dionís (2010). *Valerían de Hungría*. Ed. de Jesús Duce García. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- LE = Córdoba, Juan de (1534). *Lidamor de Escocia*. Salamanca: [Juan de Junta].
- Demattè, Claudia (2004a). «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas: de *La Gran Conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*». Cusato, Domenico Antonio, Frattale, Loretta, Morelli, Gabriele, Taravacci, Pietro, Tejerina, Belén (a cura di), *Letteratura della memoria*. Messina: Andrea Lippolis Editore, 99-117.
- Demattè, Claudia (2004b). «Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidar el *Quijote*». Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos*, vol. 1. Lisboa: Asociación de Cervantista, 331-49.
- Demattè, Claudia (in corso di stampa). «Pietro Lauro traductor y autor de libros de caballerías en Venecia: digresión y censura en el *Valeriano d'Ongaria* (1558)». Aguilar Perdomo, María del Rosario (ed.), *Imaginarios, usos y representaciones de los libros de caballerías españoles*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Duce García, Jesús (2007). «El derecho civil en el *Valerían de Hungría*». Cacho Bleuca, Juan Manuel; Bueno Serrano, Ana Carmen; Esteban Erlés, Patricia; Xiomara Luna Mariscal, Karla (eds), *De la literatura caballeresca al Quijote*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 171-84.
- VH = Duce García, Jesús (2009). *Estudio y edición del "Valerían de Hungría" de Dionís Clemente* [tesis doctoral]. Zaragoza: Universidad de Za-

- ragoza. URL <https://zaguan.unizar.es/record/3384/files/TE-SIS-2009-074.pdf> (2019-06-04).
- Duce García, Jesús (2017). «Mención de Mendoza y los libros de caballerías». *Tirant*, 20, 25-36.
- Ferracuti, Gianni (1998). *L'amor scortese: fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*. Trieste: Edizioni Goliardiche.
- Franchini, Enzo (2001). *Los debates literarios en la Edad Media*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Gómez, Jesús (2010) «La variedad del paradigma cortesano en el diálogo renacentista». *Libros de la Corte*, 2, 4-8. URL <http://revistas.uam.es/lí-brosdelacorte/article/view/8263> (2019-06-04).
- Gómez, Jesús (2015). «El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530». *Etiópicas. Revista de las Letras Renacentistas*, 11, 39-68. URL http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/11/art_11_2.pdf (2019-06-04).
- Haro Cortés, Marta (1998). «La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*». Beltrán, Rafael (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. Valencia: Universitat de València, 181-217.
- Lacarra Ducay, María Jesús, (1986). «Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media». Alvar, Carlos (ed.), *Studia in honorem prof. M. De Riquer*. Barcelona: Quaderns Cremà, 339-62.
- Lacarra Lanz, Eukene (1995). «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)». Zavala, Iris (coord), *La mujer en la literatura española*. Vol. 2 de *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 21-68.
- Lauro, Pietro (trad.) (1558). *Historia di Valeriano d'Ongheria*. Venezia: Pietro Bosello.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José (2005). «La otra realidad social en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas». Rafael Alemany, Josep Lluís Martos, Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Alacant, 16-20 setembre de 2003), vol. 2. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1007-22.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José (2008). *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto.
- Lucía Megías, José Manuel; Sales Dasí, Emilio José (2009). «La otra realidad social en los libros de caballerías: IV. De los desamorados a los adúlteros». Cañas Murillo, Jesús, Quejigo, Francisco Javier, Roso Díaz, José (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y cultura hispánicas en la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 527-43.
- Luján, Pedro de [1550] (2010). *Coloquios matrimoniales*. Ed. Asunción de Rallo Gruss. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Martín Romero, José Julio (2008). «Del fin'amors al neoplatonismo: amor y caballería en la narrativa caballeresca hispánica». *Tirant: Bulléti Informatiu i Bibliogràfi*, 11, 119-42.
- Martínez Torrejón, José Miguel (1995). «Debate y disputa en los siglos XIII y XIV catellanos». Paredes Núñez, Juan Salvador (ed.), *Medioevo y literatura = Actas del V Congreso de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), vol. 3. Granada: Juan de Paredes, 275-86.
- Medina, Pedro de (1555). *Libro de la verdad*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba. BNE R/20373.

- Mena, Juan de (2003). *Tratado de amor*. Buenos Aires: Biblioteca Virtual Universal. URL <http://www.biblioteca.org.ar/Libros/634.pdf> (2019-06-04).
- Mexía, Pedro (1540). *Libro llamado Silva de varia lección*. Sevilla: Dominico de Robertis. BNE R/31817.
- Morales, Ana María (1995). «El más hermoso caballero del mundo: un acercamiento al héroe artúrico». González Pérez, Aurelio; Von der Walde Moheno, Lilian (eds), *Palabra e imagen en la Edad Media = Actas de las IV Jornadas Medievales*. Ciudad de México: Concepción Company; Universidad Autónoma de México, 407-17.
- PO = *Palmerín de Olivia* [1511] (2004). Ed. de Mari Carmen Marín Pina y Giuseppe Di Stefano. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Petrucelli, Sandra (1995). «*Amadís de Gaula*: un enfoque semiológico de los personajes». *Studia Hispanica Medievalia III = Actas de las IV Jornadas de Literatura Española Medieval* (Buenos Aires, 19-20 agosto 1993). Buenos Aires: Universidad Católica, Facultad de Filosofía y Letras, 232-6.
- Río Nogueras, Alberto del (1988a). «Sobre el *Don Florindo* de Fernando Basurto (1530) un caballero andante asedia el castillo interior». *RILCE, Revista de Filología hispánica*, 4(2), 55-72.
- Río Nogueras, Alberto del (1988b). «Una trayectoria caballerescas singular: el *Don Florindo* de Fernando Basurto». *Journal of Hispanic Philology*, 12, 191-205.
- Río Nogueras, Alberto del (1992). «Misoginia medieval y libros de caballerías: el caso de don Florindo, un héroe del desamor». Lucía Megías, José Manuel; Gracia Alonso, Paloma; Martín Daza, Carmen (eds), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispanística de Literatura Medieval (Segovia, 5-19 de octubre)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 691-707.
- AG = Rodríguez de Montalvo, Garci [1508] (1987). *Amadís de Gaula*. 2 voll. Ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Domínguez, Sandalio; Orgaz Baz, Begoña (1991). «El tema de la mujer y la persistencia de la misoginia en la cultura humanista y renacentista españolas». *Revista de Historia de la Psicología*, 12(3/4), 143-56.
- Romero Tabares, Isabel (2002). «*Don Silves de la Selva* [1546] de Pedro de Luján y la lectura humanística». *Edad de Oro*, 21, 177-203.
- Ruiz de Conde, Justina (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid: M. Aguilar Editor.
- Ruiz de Virués, Alonso (2005). *Erasmus de Rotterdam: Coloquios familiares*. Ed. de Andrea Herrán y Modesto Santos. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- Sales Dasí, Emilio José (1999). «‘Ver’ y ‘mirar’ en los libros de caballerías». *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 54(1), 1-32.
- Sales Dasí, Emilio José (2007). «Nuevos aspectos de la imitación en el *Silves de la selva* de Pero de Luján». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55(2), 375-95.
- Schmidt, Paul Gerhard (1993). «*I conflictus*». Cavallo, Guglielmo; Leonardi, Claudio; Menestò, Enrico (a cura di), *La produzione del testo*. Vol. 1.2 di *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*. Roma: Salerno editrice, 157-69.
- Siurana, Jaume (1561). *Disputa de viudes y donzellas*. Valencia: Joan de Arcos. URL <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=2659> (2019-06-19).
- Vargas Hernández, Jaime (2010). «Viudas, dueñas, enanas y doncellas de edad avanzada: arquetipos de misoginia y humor en un corpus de la narrativa caballerescas española». Von der Walde Moheno, Lilian (ed.), *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*. México: UNAM, 377-98.

- Vian Herrero, Ana (2001). «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética de género». *Criticón*, 81/82, 157-90.
- Vian Herrero, Ana (2005). «El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento modernos». Friedlein, Roger (ed.), *El diálogo renacentista en la Península Ibérica*. Stuttgart: Steiner Verlag, 51-95.
- Villalón, Cristobal de (1990). *El Cróton*. Ed. de Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra.

El vacío informativo en los mundos ficcionales de Galdós

Una experimentación moderna y vital

Donatella Siviero

Università degli Studi di Messina, Italia

Abstract This paper will examine the use of missing information in some novels by Benito Pérez Galdós: the trilogy *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*. Galdós' plots are built on allusions and withheld information, and revealed by different narrative voices; they require an active participation on the part of the reader, who must put together different blocks of information as though they were tesseras in a mosaic. This missing information leads to subjective textual lacunas, that is, they are deliberately interlocutory and relational, in order to lead the reader to a continual collaboration and to make him/her create logical connections between the text's different perspectives. The use of this reticence strategy creates an almost metafictional relationship between Galdós' works and the reader, a bond that is surprisingly modern with respect to the latter's horizons of expectation.

Keywords Galdós' novels. Rhetorical techniques. Textual lacunas. Reticence. Aposiopesis. Paralipsis.

Sumario 1 Introducción. – 2 La modernidad del pensamiento galdosiano.– 3 De la teoría a la práctica: los vacíos informativos. – 4 Conclusiones.



Peer review

Submitted	2019-01-31
Accepted	2018-04-01
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Siviero, Donatella (2019). «Decir callando: el vacío informativo en los mundos ficcionales de Benito Pérez Galdós». *Rassegna iberistica*, 42(111), 27-46.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/002

1 Introducción

En su «Chronique espagnole», publicada en la sección «Littérature et beaux-arts» de la revista *L'Humanité nouvelle* el 10 de agosto de 1899, un joven Pío Baroja trazaba un rápido bosquejo del panorama literario español de la época y señalaba que «sont les vieux qui travaillent, tandis que les jeunes ne font que discurrir dans les brasseries» (Baroja 1899, 265). Y, entre los ‘viejos’ que trabajaban en serio, afirmaba que «le seul véritablement grand et ouvert» era Benito Pérez Galdós, el único que había sido capaz de «donner una impulsion à la littérature espagnole en la dirigeant vers les nouveaux principes» (265-6). No podemos contar a Baroja entre los grandes admiradores de Galdós,¹ razón por la cual es llamativo que le atribuyera el mérito de ser el novelista ‘viejo’ más moderno y experimental de la generación anterior a la suya y que, llevado por dicha convicción, emplease términos tan positivos para referirse a él en una revista francesa. Un reconocimiento sin duda significativo, máxime teniendo en cuenta que iba dirigido a los lectores de un país donde la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX había experimentado unos giros innovadores decisivos y con el que, dicho sea de paso, la España literaria de la época había contraído una importante deuda al adoptar el controvertido modelo del naturalismo.

Si la radicalización del realismo que llevó a cabo Zola no fue un proceso indoloro en su país de origen (Oleza Simón 1995),² en la católica España la nueva fórmula, a la que también miraría Galdós, tuvo que enfrentarse además a un contexto sociocultural mucho menos liberal que el francés, decididamente hostil a los postulados laicos y deterministas en que se basaba el naturalismo. Como es sabido, la nueva novela de matriz zoliana partía de un enfoque científico y experimental, incitaba a separar razón y fe y analizaba abiertamente distintos vicios y aspectos escabrosos de la *bête humaine*, como los pertenecientes al ámbito fisiológico y sexual. Por todo ello, la Iglesia se puso en guardia y consideró la variante naturalista del género un auténtico peligro social; de hecho, la prensa y los escritores del frente católico llegaron a lanzar anatemas contra Zola y sus adeptos. Pedro Antonio de Alarcón, por ejemplo, en su discurso de respuesta al ingreso de Alejandro Pidal y Mon en la Real Academia Española,

1 Tanto es así que en el mismo artículo Baroja también declara que «bien que Galdós soit un grand écrivain on ne saurait lui pardonner d'écrire ses épisodes à la légère, sans visiter les lieux où se passe l'action de ses romans et suppléant par son talent à l'absence d'observation et d'étude» (1899, 266).

2 Baste recordar el polémico «Manifeste des Cinq», publicado en *Le Figaro* el 18 de agosto de 1887 y probablemente inspirado por Edmond de Goncourt, que fue una suerte de invectiva contra Zola y su novela *La Terre*.

pronunciado el 19 de abril de 1883, arremetió contra la «triste escuela» naturalista definiéndola como «no precisamente mano negra pero sí mano sucia literaria» (Alarcón 1883, 112).

Paradójicamente, esa resistencia férrea del mundo literario católico a la «triste escuela» no impidió que en España surgiera una pequeña corriente extremista: el naturalismo radical. Así, entre los años ochenta y noventa del siglo XIX, un grupo reducido de escritores heterodoxos, ateos y anticlericales aportó una producción novelística caracterizada, al menos en cuanto a intenciones se refiere, por una adhesión total a los postulados zolianos y una fuerte carga provocadora y de denuncia social (Fernández 1995, 2005). Más ponderada fue la actitud de otros muchos escritores, que se marcaron el difícil objetivo de intentar recodificar el naturalismo con el fin de conciliar tradición y modernidad, así como de narrativizar determinados aspectos de la realidad sin llegar a suscitar demasiado escándalo. De ahí brotó una acalorada *querelle* teórica sobre la conveniencia o inconveniencia de adoptar el modelo zoliano entre tres grupos: los católicos intransigentes, los católicos moderados real-naturalistas y los naturalistas radicales (Siviero 2016, 209-14). La cuestión, que pasaría a la historia como 'palpitante' gracias al inspirado calificativo de Emilia Pardo Bazán, se prolongó casi una década y, si bien en algunos momentos «careció de rigor intelectual y pecó de excesivamente retórica» (Bonet 1999, 84), lo cierto es que propició la difusión de las nuevas ideas acerca de la novela. Con razón en 1902 la escritora coruñesa reivindicaba la importancia de los artículos que había ido publicando entre 1883 y 1884 en *La Época* - luego reunidos en el volumen cuyo título sería precisamente *La cuestión palpitante* - al afirmar que «A mi iniciativa se debió que el naturalismo fuese discutido, no tan lánguidamente ni tan desde afuera como aquí suelen discutirse las novedades literarias» (Pardo Bazán 1902, 278).³ Y unos años más tarde, una vez aplacada la polémica, doña Emilia anotaría además que en España «por los años en que el naturalismo se discutió acaloradamente llovieron y granizaron críticos libres, de levita, de chaqueta, uniforme y sotana» (1911, 294), estigmatizando así el hecho de que también se hubieran pronunciado sobre la cuestión algunos incompetentes movidos por prejuicios ideológicos y estéticos, lo cual no había hecho más que levantar una gran polvareda.

Las aristas del debate ilustran lo complejo que resultó incorporar los estímulos novedosos procedentes de Francia a la praxis de la novela española: generaron controversia tanto los fundamentos doctrinales

³ Se trata del breve ensayo «Emilio Zola», dedicado al escritor y a su estética con ocasión de la muerte del escritor, que doña Emilia publicó en dos entregas (noviembre y diciembre de 1902) en *La Lectura*.

y los temas como las estrategias narrativas del naturalismo. Una de las principales objeciones a la nueva modalidad novelística, tanto en la teoría como en la práctica, fue el carácter marcadamente descriptivo de las obras francesas. Para los católicos, ello suponía un error grave; en cambio, según los naturalistas radicales, era necesario adoptar por completo dicha característica; por último, en opinión de los real-naturalistas, no había que insistir demasiado en los detalles, sobre todo si éstos pertenecían a esferas de la realidad que resultaban indecorosas, de modo que trataron de conciliar en sus novelas la teoría naturalista de decirlo todo con una serie de límites dictados por las convenciones sociales propias de su ambiente. Y, para la sociedad puritana e hipócrita de aquel entonces, el umbral de tolerancia era particularmente bajo en lo referido a temas como el deseo y los impulsos sexuales. La modalidad naturalista requería una observación minuciosa de la realidad y la reproducción verbal de pormenores a veces brutales, audaces y embarazosos, algo que, inevitablemente, habría colocado a los narradores españoles en situaciones incómodas, en el lado de lo prohibido. Por eso, tal como teorizaría Emilia Pardo Bazán, el objetivo debía ser escribir «sin sacrificar la realidad» y al mismo tiempo «sin desplegar inútil lujo de crueldades y horrores» (Pardo Bazán [1884] 1989, 382).⁴ En definitiva, el narrador real-naturalista debía hallar el modo de evitar los detalles escabrosos sin dejar de observar el contexto; debía fijar la mirada en el *milieu* y tratar de plasmarlo en los mundos ficcionales sin censuras, pero sin excederse en las descripciones.

2 La modernidad del pensamiento galdosiano

Por lo que a Galdós se refiere, si el escritor mantuvo como es sabido una actitud más bien apartada con respecto a la gran polémica teórica, en la práctica fue no solo uno de los más atentos a las novedades que presuponía la manera naturalista sino también un gran precursor y, tal como escribió Baroja en el artículo citado al comienzo de este trabajo, uno de los escritores más dotados para guiar la novela española hacia una etapa de modernización. De hecho, mucho antes de que se hablara del naturalismo en España (hemos dicho que los artículos que formarían *La cuestión palpitante* son de los años 1883-1884; las primeras referencias directas a Zola en la prensa española datan de 1876), un Galdós que todavía

⁴ La escritora, como es sabido, teorizó una fórmula de naturalismo menos ‘agresivo’ respecto a la del modelo francés. La cita proviene de un texto de 1884 en el que doña Emilia defendía sus ideas respondiendo a los violentos ataques de los que había sido objeto su novela *La tribuna* (1883). Sobre esta polémica, cf. Siviero 2016, 210-11.

no había cumplido los treinta años ya había publicado las muy interesantes, maduras y, en cierto sentido, pioneras consideraciones teóricas sobre el género novelesco. Me refiero, como no, al famoso «Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* por D. Ventura Ruiz Aguilera», publicado en la *Revista de España*, que puede ser considerado, al menos en parte, un manifiesto literario del entonces joven escritor (Bonet 1999, 15), pues contiene reflexiones muy avanzadas sobre la relación mimética entre novela y mundo y la selección de los hechos narrables. Concretamente Galdós sostenía que la novela debía explorar la sociedad y narrarla en clave analítica, con una objetividad y un rigor casi científicos, lo cual mostraba su proximidad a los principios estéticos de la escuela zoliana; además exponía una serie de sugerencias para combatir la «pobreza de la novela española» de su época y argumentaba que al buscar nuevos temas y formas de expresión, era necesario fijarse en la emergente clase media, «la base del orden social», que sería «el gran modelo, la fuente inagotable» de la novela. Y, puesto que «La novela moderna de costumbres ha de ser expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase» (Pérez Galdós [1870] 1999, 130), el escritor debía retratar sus vicios, virtudes y problemas. Don Benito reflexiona también sobre la oportunidad, o mejor dicho la necesidad de abrir las puertas de los mundos ficcionales al «problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan» (131).

Detengámonos en los dos verbos de la última frase citada, «perturbar» y «asustar». Las consecuencias de una acción perturbadora, esto es, una acción capaz de «trastornar, alterar el orden o la quietud», son provocar contradicciones que «asustan», es decir, que «producen susto, desagrado, escándalo» (DRAE). Por este motivo, Galdós sostiene que para narrativizar las dinámicas de la vida moderna, se debe poner el foco en el poder que, para bien o para mal, ejerce la religión, a la cual atribuye la capacidad de perturbar la existencia de los seres humanos. Y afirma que si por un lado «la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia», por el otro «el fanatismo y las costumbres devotas» producen el mismo efecto (Pérez Galdós [1870] 1999, 131). Como es bien sabido, en el momento en que Galdós escribe este texto aún no existen estudios sobre el concepto de lo perturbador; por ello es interesante subrayar que, según podemos deducir de sus argumentaciones, el escritor parece adivinar anticipadamente la importancia que entraña dicho concepto para la elaboración literaria. Aquí se refiere al efecto perturbador de los cortocircuitos que provocan en la sociedad la carencia de fe o el fanatismo religioso, generadores de disonancias que, por mucho que asusten, deben ser parte integrante del tejido narrativo, ya que «el novelista [...] tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de

principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual» (Pérez Galdós [1870] 1999, 131).⁵

Veintisiete años más tarde, Galdós volvió otra vez al tema de la relación entre sociedad y novela en su conocido discurso de recepción en la Real Academia Española, cuyo significativo título era «La sociedad presente como materia novelable». En dicho texto el escritor desarrolla otra interesantísima idea, o sea, que la sociedad, además de ser la «materia novelable», es también el «autor supremo» de ésta:

después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar *vulgo*, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez. (Pérez Galdós [1897] 1999, 220-1)

Así pues, la misión del novelista, como autor secundario, consiste en reelaborar de forma artística y literaria la materia que ha obtenido en bruto para devolvérsela luego al autor inicial, eso es el público lector. Por su parte, este último, al final de dicho proceso, será capaz de recibirla con espíritu crítico. Quisiera volver a insistir en el carácter extraordinariamente moderno del pensamiento galdosiano, que en este caso parece anticiparse casi un siglo a Hans Robert Jauss, y sobre todo a Wolfgang Iser, es decir, los padres fundadores de la teoría de la recepción entre los años sesenta y setenta del siglo XX.⁶ En su discurso, Galdós subraya la importancia del vínculo dialógico entre literatura y lector y expone su concepción de la novela como una reformulación del mundo que solo cobra sentido cuando empieza

⁵ Entre los críticos contemporáneos de Galdós, Manuel de la Revilla desde 1878 había reconocido al escritor el mérito de «cultivar la novela más adecuada a los gustos y necesidades de la época; la que pudiera llamarse psicológico-social, por ser vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea y plantear los arduos problemas [...] que perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad» (Revilla 1878, 121). Nótese que Revilla, probablemente siguiendo el eco de Galdós, también utiliza el verbo 'perturbar'. La prensa católica ultraconservadora, en particular la jesuita, opinaba justamente lo contrario; cf. Rodríguez Puértolas 2015.

⁶ Según Comellas Aguirrezábal, «Gracias a la distancia que nos proporciona nuestro punto de vista, podemos hoy ver cómo Galdós llegó más lejos que cualquier otro de sus contemporáneos en el análisis de las posibilidades literarias del realismo» (2010, 145). Para una visión panorámica de la teoría de la recepción, cf. Mayoral [1987] 2015.

el proceso de recepción.⁷ Según él, el escritor selecciona y reelabora los elementos que le proporciona el mundo y crea un nuevo mundo ficcional posible para devolvérselo al público. Y este último, cuando interviene en calidad de lector y crítico, cierra el proceso de creación de la obra.⁸

3 De la teoría a la práctica: los vacíos informativos

A esta gran modernidad de pensamiento de don Benito, a mi parecer, correspondió un igualmente moderno uso en sus narraciones de específicas estrategias retóricas para la creación de los vacíos informativos cuyo fin es implicar directamente al lector en el proceso de producción estética y de significado.⁹ Me refiero en particular al uso de la aposiopesis y la paralipsis, dos figuras – de dicción y de pensamiento, respectivamente – que, al ocultar información e interrumpir la comunicación, con modalidades diferentes, empujan al lector a ir colmando los vacíos mediante procesos de deducción autónomos, con lo cual el narrador no necesita ser demasiado explícito. Sin lugar a dudas, Galdós fue un maestro del decir callando, y para la creación de los silencios comunicativos alternaba con ingenio y tino la *texture* explícita, la implícita y la cero. Obviamente, dichos silencios dotan al texto de un carácter incompleto, rasgo necesario e universal de los mundos ficcionales y natural consecuencia del hecho de ser una construcción humana (Doležel 1998, 169-70). Ahora bien, cabe decir que en el caso de nuestro escritor es muy interesante el hecho de que el vacío crea un tipo de laguna que Nicola Gardini define como

⁷ A este propósito, ha habido otras interpretaciones, como por ejemplo la de Gustavo Correa, según el cual el «público lector asume intempestivamente otra función, o sea, la de autor que engendra las obras que él mismo lee, suplantando al parecer la obra del artista. Sin embargo, ésta es solamente una concesión momentánea por parte del novelista-crítico» (Correa 1964, 105).

⁸ Senabre señala que «basta leer los textos que podríamos considerar teóricos del autor [...] para hallar indicios abundantes de esta preocupación [por la técnica novelesca], que se resuelve, como no podía ser de otro modo, en la búsqueda permanente de un estilo propio, de unas fórmulas adecuadas para potenciar las historias narradas, de una experimentación constante de recursos que afecta a numerosos aspectos de la obra, desde las formas externas del relato – narración en tercera persona, forma homodiegética, novela total o parcialmente epistolar con dos o más corresponsales, historia convertida en diálogo – hasta la técnica del retrato de personajes, o el uso de clichés y formas lingüísticas caracterizadoras para singularizar a cada tipo, tanto en su habla directa como en su inserción en el lenguaje del narrador mediante el estilo indirecto libre» (Senabre 2011, 45).

⁹ Fue Iser quien introdujo la noción de los espacios vacíos o 'blancos' (*Leerstellen*) de la obra literaria como eslabón fundamental del proceso de recepción. Según el estudioso, la indeterminación de esos espacios abiertos exige la participación del lector para que los cumplimente con su acto interpretativo-creador, cosa que permite la efectividad del texto. Cf. Iser 1976.

subjetiva, es decir, «scopertamente interlocutoria e relazionale», ya que «chiama in causa il lettore e lo costringe alla risoluzione delle ambiguità» (Gardini 2014, 65). En definitiva, los narradores galdosianos deliberadamente invitan, mejor dicho, obligan a los destinatarios a comprender la carga implícita de los silencios y a descodificarla, reconociendo así que el 'no dicho' es un eslabón fundamental de la cadena dialógica con el lector (posible o desconocido), tal y como sugeriría Bachtin. Gracias a ello, la novela de Galdós no teme el vacío informativo, temor que, según Philippe Hamon, era consustancial al discurso realista. Además, mientras que el discurso realista prescinde de las estructuras con elipsis (Hamon 1977, 46), muchas novelas de Galdós parecen tener exactamente una estructura elíptica y por lo tanto entrarían de lleno en aquella categoría que Francisco Rico denomina la «novela de la elipsis», una tipología narrativa que:

no pinta, sino traza contornos; en vez de retratar, esboza fondos que recortan siluetas; no desmenuza la intriga: deslinda el lugar en blanco en que la intriga sucede. O bien sigue al personaje hasta los bordes mismos del silencio, calla con el personaje y deja que el silencio hable por el personaje y por el autor (porque «para poder callar», sentía Dasein, «se necesita tener algo que decir»); únicamente la elipsis escribe de veras el silencio. (Rico 2003, 28)

Constituyen un ejemplo brillante de técnica elíptica las novelas *El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (1884), en las que Galdós se enfrentó con el problema religioso, o mejor dicho con el problema por antonomasia de ámbito religioso: el incumplimiento del voto de castidad sacerdotal (Siviero 2009, 21-134). En ambas obras se alternan una voz narradora omnisciente, la de un narrador intradiegetico, que suele intervenir en primera persona y dirigirse al lector de manera directa, y varios narradores de segundo grado, personajes que toman la palabra y focalizan dentro del mundo ficcional. Por otra parte, Galdós, al articular con armonía la división entre narración en tercera persona y narración introspectiva, añade otro componente de modernidad a su manera de contar, pues su discurso se transforma en una suerte de flujo de conciencia *ante litteram*. Además, haciendo gala de una técnica muy personal, el escritor recurre a veces a diálogos inspirados en los guiones de teatro - por ejemplo, en el primer capítulo y en el último de *Tormento*, el lector viene a ser como un espectador que asiste al comienzo y al final de una pieza teatral -, enriqueciendo con otro elemento la ya compleja polifonía de voces y puntos de vista.

La transgresión del cura Pedro Polo, que se produce en *El doctor Centeno* aunque no se narre explícitamente, se convierte en el hipotexto de la segunda novela, ya que las consecuencias de la historia sentimental entre el sacerdote y su feligresa Amparo, son el eje vertebrador de la trama de *Tormento*. Tanto es así, que el mismo

título de esta segunda novela es el apodo con el que el cura había bautizado a la joven, su personal ‘tormento’.¹⁰ El intrincado juego de insinuaciones, guiños y alusiones veladas, construido mediante el uso de figuras de omisión, recuerda las dinámicas del *suspense* presentes en la novela policíaca, género que Galdós fue al parecer uno de los primeros en cultivar en la España finisecular, si es cierto que *La incógnita* (1888) y *Realidad* (1889) pueden considerarse en muchos aspectos novelas de este tipo (Kerek de Robin 1993; Silvestri 1996). Así, el lector de *El doctor Centeno y Tormento* está llamado a identificar los indicios que salpican la narración y a hacer una serie de conjeturas, poniendo en marcha un tipo de colaboración muy similar al ejercicio deductivo que presupone la lectura de los textos detectivescos.

En *El doctor Centeno*, por ejemplo, los habitantes del mundo ficcional aluden con insistencia a las tendencias mundanas de don Pedro para sugerir su naturaleza poco espiritual. Así, durante una conversación entre cuatro personajes, Alejandro Miquis, Juan Antonio de Cienfuegos, Federico Ruiz y Florencio Morales, se dice que Polo es «muy guapetón», que sale de noche a escondidas, que le gusta «vestir bien de paisano» y que es un «furibundo gastrónomo» (Pérez Galdós [1883] 1941-42, 1305). Por su parte, el narrador extradiegético declara que «Profesaba Polo la teoría, por cierto muy razonable, de que se puede ser a un tiempo buen sacerdote y atendedor de las damas» y hace hincapié en el «viril temperamento hostigado de inclinaciones humanas» del sacerdote (1324). Además, la descripción del temperamento de Polo que hace la voz extradiegética es todo un juego de paralipsis y ‘ya dicho’:

el temperamento de don Pedro Polo era sanguíneo, tirando a bilioso, de donde los conocedores del cuerpo humano podrían sacar razones bastantes para suponerle hostigado de grandes ansias,

10 Si bien la base argumental de ambas novelas se erige sobre dicha relación amorosa, ésta se menciona de manera más o menos clara solamente una vez, en el capítulo XXIX de *Tormento*. Se trata de la escena en la que Pedro Polo y Amparo se encuentran a petición de él en su casa. El cura, al enterarse de la futura boda de la joven, le ha enviado unas cartas en las que le manifiesta toda su desesperación. Cuando Amparo llega, Polo la amenaza recordando su turbio pasado y exigiendo que ella se confiese todavía enamorada de él. Reproduzco solamente la parte más explícita del diálogo:

- Dime que me quieres como antes y te dejo salir -, declaró en aquel infernal nudo. - Si no, te ahogo....
- Mejor... prefiero que me mates - murmuró la infeliz, llegando a tener idea de las horribles contracciones del boa constrictor.
- ¿Bromitas tenemos?... ¿Con que matarte, reina y emperatriz del mundo?... Vaya, di que me quieres...
- Bueno, pues sí - replicó la medrosa, sintiendo otra vez la necesidad de ser diplomática.
- Dilo más claro.
- Te... quiero - declaró, cerrando los ojos. (Pérez Galdós [1884] 2002, 286-7)

ambicioso y emprendedor, como lo fueron César, Napoleón y Cromwell. Sobre esto de los temperamentos hay mucho que hablar, por lo cual mejor será no decir nada. Quédese para otros el fundar en el predominio de la acción del hígado el genio violentísimo de nuestro capellán, y en el desarrollo del sistema vascular, así como en la superioridad de las funciones de nutrición sobre las de relación, la intensidad de sus anhelos, su fuerza de voluntad incontrastable. (Pérez Galdós [1883] 1941-42, 1313)

Como se ve, si bien el narrador afirma «Sobre esto de los temperamentos hay mucho que hablar» y renglón seguido que «mejor será no decir nada», en realidad sí alude, aunque sea de manera sucinta y condensada, al temperamento del cura, gracias también a la comparación con los prototipos de César, Napoleón y Cromwell, los tres protagonistas de grandes empresas, dando por supuesto que el lector los asociará a una tipología caracterial muy concreta. Así, el ente ficcional queda estratégicamente vinculado a unos referentes históricos extratextuales precisos, de modo que el lector pueda colaborar y, utilizando su bagaje de conocimientos, realice la operación de deducciones necesarias para completar las informaciones. El propósito de las voces narrantes es clara: hacer sugerencias al lector, darle pistas que lo ayuden a ir llenando las lagunas. En este sentido, es importante señalar que la versión manuscrita de la novela contiene referencias explícitas a las inclinaciones mundanas del cura que luego se descartaron en la edición impresa (Román Román 2010), lo cual pone de manifiesto la voluntad sustractiva del autor que en este caso se materializa gracias a la paralipsis. Si la reticencia opera una censura lingüística total, dado que el silencio reemplaza completamente al código, lo que se pone en marcha con la preterición es un juego más sutil y, sobre todo, menos sincero: se declara la voluntad de silenciar algo que, aunque de forma sucinta o alusiva, acaba diciéndose. Se trata pues de un expediente retórico que consiste precisamente en un guiño al lector que la voz narradora hace fingiendo callarse para protegerse a sí mismo detrás de una excusa como la falta de espacio, la incapacidad o, como en este caso, una elección voluntaria precisa. El efecto es buscar la total complicidad del lector.

Detengámonos ahora en *Tormento*. En un momento decisivo para la trama narrativa de la novela, hallamos una extraordinaria combinación de aposiopesis y paralipsis. La protagonista, Amparo, y su hermana menor, Refugio, están en plena discusión (capítulo X); la primera reprocha a la segunda su conducta licenciosa, y la pequeña responde en tono airado: «Si fueras mejor que yo, pase; pero como no lo eres...» (Pérez Galdós [1884] 2002, 177). El narrador cede la palabra al personaje y éste deja la frase incompleta, tal como indican gráficamente los puntos suspensivos. A partir de aquí, asistimos a

un proceso de supresión voluntaria del discurso de Refugio, que prosigue en estos términos: «¡Ah!, no quiero hablar, no quiero avergonzarte; pero conste que yo no soy hipócrita, señora hermana. Aunque estamos solas, no quiero decir más..., no quiero que se te ponga la cara del color del terciopelo de ese sillón...» (177). Con sus omisiones deliberadas, Refugio da a entender a su interlocutora, Amparo, y, por ende, al lector, que no desea explicitar aquello que motiva sus afirmaciones para no tener que recordar un hecho vergonzoso relacionado con su hermana. Así, el lector debe hacer conjeturas sobre lo no expresado y deducir que la reticencia es fruto de algo que rebasa los límites de lo decente, tal como parece sugerir la alusión al color del sillón. En la novela no hay referencia alguna a dicho color, ni antes ni después de esta escena, pero la alusión a la vergüenza induce a pensar en un mueble rojo, puesto que la reacción natural a tal sentimiento es sonrojarse. De este modo, el personaje galdosiano invita al lector a un proceso de inferencia semejante al que implica dar con la definición de un crucigrama: una vez resuelto el enigma, tendremos la información que nos faltaba.

Acto seguido, en el capítulo XI, la voz narradora omnisciente describe a Amparo sentada, meditabunda, turbada por las insinuaciones de su hermana, y luego entra en su mente y reproduce sus pensamientos:

Por su mente discurrían cosas presentes y pretéritas, las unas agradables, las otras terriblemente feas [...] A ciertos intervalos se presentaba una sombra negra, y entonces la pensadora abría los ojos como espantada, buscando la luz. Y la claridad hacía su efecto; la sombra huía, mas con engañosa retirada, porque el solemne y terrorífico movimiento del círculo la volvía a traer. (178)

Aquí el lector infiere que esa alusiva «sombra negra» tiene que ver con algo terrible (nótense las palabras del ámbito semántico del miedo: «espantada», «terrorífico») del pasado de la mujer. Un poco más adelante, en el sucesivo capítulo XII, cuando Amparo se niega a prestarle dinero a Refugio, ésta contesta, irritada: «Guarda tu dinero, hipócritona... No lo quiero... Me quemaría las manos. Es de pie de altar». La voz del narrador irrumpe para comentar que Refugio «Había ofendido a su hermana, le había dado un terrible golpe en la herida sangrienta y dolorosa» (188). En este caso Galdós muestra de nuevo su voluntad de utilizar una estrategia sustractiva, ya que, de hecho, en el autógrafo de la novela Refugio era mucho más explícita, porque añadía otra afirmación: «Si no me das lo que necesito, se lo pediré a tu amiguito el señor cura».¹¹ En la versión definitiva, el novelista decide eliminar la frase y opta por dejar la locución «pie de

¹¹ Para un estudio en profundidad del manuscrito, cf. Schnepf 1991.

altar», que designa los «Emolumentos que se dan a los curas y otros ministros eclesiásticos por las funciones que ejercían, además de la congrua o renta que tienen por sus prebendas o beneficios» (DRAE).

El nuevo sintagma condensa la información y da una pista concreta e inequívoca: la mancha en el pasado de Amparo tiene algo que ver con un cura, tal como se contará, siempre con técnica alusiva-elusiva, en los capítulos que van del XIII al XVI (Pérez Galdós [1884] 2002, 190-211), donde efectivamente aparece la narración/no narración de la *liaison* del personaje con Pedro Polo a través de un enfoque narrativo múltiple. En esta parte de la novela, durante un tenso diálogo entre don Pedro y Amparo, interrumpido por momentos de analepsis de la voz heterodiegética, encontramos en orden de sucesión una serie de alusiones significativas a: 1) un «pecado horrible que no puede tener perdón»; 2) a un «aquello» sucedido en el pasado (Amparo le dice a Polo: «Que no me arrepienta de haber venido [...] Aquello pasó, se borró, es como si no hubiera existido»); 3) a la «nefanda amistad» que fue «el mayor tropiezo y la única mancha» en la vida de la joven; 4) al «hallazgo de no sé qué papeles» a través de los cuales Marcelina, la hermana de Polo, descubrió «debilidades graves de su hermano», culpable de un «pecado atroz y sacrílego» (194-9).

Un poco más adelante, en el capítulo XVII, se asiste a uno de los momentos más representativos de dicha técnica alusiva-elusiva galdosiana. Cuando Polo decide hablar sin ambages con Juan Manuel Nones, su amigo presbítero, de su difícil historia, el narrador comunica que «no se confesaba al sacerdote; se confiaba al amigo para pedirle no la absolución, sino un sano y salvador consejo...». Sin embargo, en vez de desvelar ante el lector en qué consiste la «cosa muy larga» que don Pedro le cuenta a Nones, la conversación es referida de este modo:

Polo declaró todo con sinceridad absoluta, no ocultando nada que le pudiera desfavorecer; habló con sencillez, con desnuda verdad, como se habla con la propia conciencia. Oyó Nones tranquilo y severo, con atención profunda, sin hacer aspaventos, sin mostrar sorpresa, como quien tiene por oficio oír y perdonar los mayores pecados, y luego que el otro echó la última palabra, apoyándola en un angustiado suspiro, volvió Nones a sacar la petaca y dijo con inalterable sosiego:

- Bueno, ahora me toca hablar a mí. Otro cigarrito. (Pérez Galdós [1884] 2002, 217)

Así, en el mundo ficcional Polo se lo cuenta «todo» a Nones si ocultarle nada; por su parte, el narrador conoce ese «todo» pero no se lo transmite al lector, que se ve de nuevo impelido a una inferencia autónoma con vistas a colmar el vacío informativo y a reconstruir por su cuenta el contenido de la confesión. El secreto también se guarda

en el sucesivo capítulo XVIII, pues la reprimenda de Nones que lo ocupa sigue siendo un discurso alusivo sin detalles explícitos sobre el «pecado mortal» de Polo.

Otro capítulo de la novela ejemplar en cuanto a creación de vacío informativo es el XXIII. El indiano Agustín Caballero, en el capítulo XIX, ha hecho su propuesta de matrimonio a Amparo, que ve en la posible boda la solución a todos sus problemas de mujer «sola y soltera»,¹² pero el turbio pasado vuelve a obsesionarla insistentemente. Así, a lo largo del mencionado capítulo XXIII, la joven se plantea la posibilidad de revelar el horrible secreto a su novio. La arquitectura narrativa del capítulo se construye de manera polifónica con fragmentos de monólogo interior de Amparo que se alternan con las intervenciones de la voz en tercera persona y a breves diálogos entre la joven, Refugio y Agustín. En los momentos en los que el narrador deja escuchar lo que piensa el personaje, lo que hace es verbalizar otros indicios a propósito de su pasado y añadir omisiones. En el exordio la voz narradora resume el estado de ánimo de Amparo, comunicando que «La increíble fortuna no llevó al ánimo de Amparo franca alegría, sino alternadas torturas de esperanza y temor». La información sucesiva, es decir, que «Pasaba las horas del día y de la noche pensando en los rudos términos de su problema» (Pérez Galdós [1884] 2002, 245), juega con las expectativas del lector, porque a lo largo del capítulo las referencias a dicho problema y a los temores del personaje quedan sin explicitar. En pleno remordimiento de conciencia, la mujer parece decidida a confesar su pecado, llegando a pensar que tendría que decirle al indiano «No me puedo casar con usted... por esto, por esto y por esto». Huelga decir que con los genéricos «por esto, por esto y por esto» no se explica nada y la cuestión se queda en un nivel alusivo. El segmento narrativo sucesivo, a través de la eficacia retórica de la aposiopesis, vuelve a sugerir sin decir:

Pensó primero que necesitaba muchas, muchas palabras, estar hablando todo un día... Imaginé después que valía más decirlo en pocas. ¿Pero cuáles serían estas pocas palabras? Seguramente cuando hiciera su confesión se le habían de saltar las lágrimas. Diría, por ejemplo: «Mire usted, Caballero, antes de pasar adelante, es preciso que yo, le revele a usted un secreto... Yo no valgo lo que usted cree, yo soy una mujer infame, yo he cometido...». No, no, esto no, esto era un disparate. Mejor era: «yo he sido víctima...».

12 Amparo y su hermana Refugio, al quedarse huérfanas y en una situación económica muy provisional, «hicieron ese voto de heroísmo que se llama *vivir de su trabajo*. El de la mujer sola, soltera y honrada era y es una como patente de ayuno perpetuo» (Pérez Galdós [1884] 2002, 136-7; cursivas del original).

Esto le parecía cursi. [...] «Yo he tenido la desgracia... Esas cosas que no se sabe cómo pasan, esas alucinaciones, esos extravíos, esas cosas inexplicables...». Él, al oír esto, sería todo curiosidad. ¡Qué preguntas le haría, qué afán el suyo por saber hasta lo más escondido, aquello que ni a la propia conciencia se lo dice sin temor! (Pérez Galdós [1884] 2002, 247)

La concisión triunfante no desvela nada del secreto de Amparo y, al igual que ocurre con los capítulos de la confesión de Pedro Polo, el lector se encuentra otra vez en una situación epistemológica semejante a la del narrador, ya que con su interpretación de los signos verbales y de la conducta de los personaje puede llegar a unas deducciones que le permitirán rellenar los vacíos del mundo ficcional.

Los silencios de *Tormento*, al igual que los de *El doctor Centeno*, constituyen por lo tanto un buen ejemplo de cómo utilizaba Galdós la información latente para abordar el espinoso tema del incumplimiento del voto de castidad del sacerdote, una de las caras del «problema religioso que perturba los hogares» al que me he referido antes. En la sucesiva novela *La de Bringas* (1884), que con las dos anteriores forma un microciclo, dicho tema dejará espacio a otro no menos incómodo: el adulterio. Efectivamente, en su ya citado discurso de 1870, Galdós señalaba también que:

se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de las familias, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esa turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituyen el maravilloso drama de la vida actual. (Pérez Galdós [1870] 1999, 131)

Será pues en *La de Bringas* donde el escritor decide abordar por primera vez el vicio que desorganizaba las familias, que fue un tema central e ineludible para todos los novelistas europeos de la segunda mitad del XIX, con la excepción quizá de los ingleses, y al que Galdós volverá en tres novelas posteriores, *Lo prohibido* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887) y la anteriormente recordada *Realidad*. La traición de Rosalía al final de la novela no emerge a la superficie enunciativa, sino que permanece en la dimensión de lo no expresado. El autor utiliza una vez más la técnica alusiva y elíptica, y vocablos como ‘adulterio’, ‘traición’ o similares no aparecen ni una sola vez en toda la narración.

En el capítulo XLIII el lector tiene acceso a los pensamientos de Rosalía de Bringas mientras ésta despliega sus armas de seducción - dicho sea de paso, bastante torpes y tragicómicas - ante José Pez: «Pecar, llámote necesidad y digo la mayor verdad del

mundo... Pues no necesitando, ¿qué mujer habrá tan tonta que no desprecie a toda esta canalla de hombres?» (Pérez Galdós [1884] 2000, 266). No hay dudas acerca del tipo de pecado que se dispone a cometer el personaje: entregarse al amigo de la familia para que este le dé un dinero que ella necesita con urgencia. El relato de los capítulos anteriores, en los que Rosalía se endeuda hasta el cuello a espaldas de su marido y empieza a buscar fondos con que pagar a su acreedor, ha sido construido para llegar a una situación en que el adulterio no tiene que ver con los sentimientos, la pasión o la atracción física, sino con algo mucho más trivial, es decir, una mera cuestión económica.¹³ Al final de este capítulo la voz narradora dice que Rosalía sale para ir a misa, que llega a casa tarde y que «Atontada y distraída estuvo en el paseo, y en su casa, por la noche, más aún» (269). En el capítulo XLIV se cuenta la noche en que la protagonista es víctima de la angustia y su reacción, a la mañana siguiente, ante la llegada de la carta de Pez, que no contiene la suma de dinero que ella esperaba: «¡Qué error y qué desilusión! ¡Y para eso se había envilecido como se envileció! Merecería que alguien le diera de bofetadas y que su marido le echara de aquel honrado hogar... Ignominia era venderse; ¡pero darse de balde...!» (273). La supresión de los detalles de lo ocurrido durante las horas en que Rosalía se ausentó, las referencias a un «error» y un «envilecimiento» y, sobre todo, la última frase de la cita («Ignominia era venderse; ¡pero darse de balde...!»), dan a entender mucho más de lo que se dice: la infidelidad se ha consumado y el lector lo sabe, aunque no se explicita verbalmente.

Al entregarse a su amante por dinero, Rosalía entra en un proceso de degradación que en el futuro aproximará su condición de adúltera a la de prostituta, tal como se deduce en el último capítulo. La siguiente cita quizá resulte algo extensa, pero es muy útil para comprender el mecanismo de creación del vacío informativo a través de una estrategia enunciativa que, en vez de decir todo lo decible, habla callando. El narrador, que es un personaje del mundo ficcional, cuenta que la familia Bringas, al hallarse en una situación económica muy difícil,¹⁴

13 Según Bly, en este mundo ficcional «Galdós desmitifica el gran tema del adulterio, demostrando cómo no es necesariamente sólo un caso de gran atracción o miedo sexual» (1218).

14 Recuérdese que la novela, «crónica novelada de un país en crisis [...] pinta el cuadro social del Madrid de los últimos años del reinado de Isabel II, interrumpido por la Revolución burguesa de 1868, largamente anunciada, donde la vida de los Bringas constituye una vida *individual* y *nacional* al mismo tiempo, puesto que refleja los usos sociales y culturales históricamente contextualizados de lo que se pretende sea el país entero» (Fuentes Herbón 2004, 633; cursivas del original).

tenía que hacer esfuerzos para no desmerecer de su dignidad tradicional y mostrarse siempre en el mismo pie decoroso. «En estas críticas circunstancias – me dijo [Rosalía] después de una larga conferencia en que me agració con miradas un tanto flamígeras –, la suerte de la familia depende de mí. Yo la sacaré adelante».

Cómo se las compondría para este fin es cosa que no cae dentro de este relato. Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero. Lo que sí puede asegurarse, por referencias bien comprobadas, es que en lo sucesivo supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades. Es punto incontrovertible que para saldar sus cuentas con Refugio y quitarse de encima esta repugnante mosca, no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro. Y es que tales ocasiones, lances, dramas mansos, o como quiera llamárseles, fueron los ensayos de aquella mudanza moral, y debieron de cogerla inexperta y como novicia. (Pérez Galdós [1884] 2000, 304-5)

A mi juicio, Galdós da aquí otra lección magistral sobre el uso de la preterición, lo cual viene a confirmar su dominio de las técnicas de reticencia, que en este caso, como en otros muchos, alcanzan cotas de verdadera maestría: aunque el narrador afirma que «Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero», en realidad acto seguido va informando al lector de la suerte que correrá Rosalía. Por citar otro ejemplo, recordemos el Episodio Nacional titulado *Amadeo I* (1910), donde el escritor utiliza la aposiopesis en clave irónica y metanarrativa. Me refiero al momento de la novela en que el narrador, Proteo Tito Liviano, que es un personaje del mundo ficcional con cualidades mágicas, entra en el dormitorio de Amadeo I. En vez de contar lo que ve, Tito, con un gesto plástico, derrama literalmente unos puntos suspensivos ante el lector para omitir el encuentro íntimo entre el rey y su favorita del momento:

La fatalidad me obliga, ¡oh lector agudísimo y picaruelo!, a continuar en forma que sin duda no ha de agradarte. Tengo que emplear en mi escritura los signos simbólicos más discretos. Meto la mano en una escarcela bien provista que me colgó de la cintura mi *doña Mariana*, y saco un puñado de puntos suspensivos y los derramo sobre el papel para que te entretengas leyéndolos o descifrándolos. Ahí van..... (Pérez Galdós 1910, 237)

4 Conclusiones

Creo que los ejemplos que acabamos de analizar han sido suficientes para demostrar que los narradores de *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* son extraordinariamente hábiles a la hora de crear silencios informativos (Reboul 1991, 151-2). Al basar sus relatos en la construcción de un discurso 'sustractivo' que se fundamenta en el poder argumentativo de figuras de reticencia, estos narradores estimulan constantemente el proceso de comunicación y solicitan la cooperación del lector en la creación del texto. Al mismo tiempo, es posible afirmar que en la trilogía las lagunas propiciadas por la retórica del callar funcionan también como estrategias orientadoras de la lectura, ya que el lector puede completar los huecos gracias a una acción interpretativa 'guiada' por el sistema de indicios, omisiones y discontinuidades.

Ya Ricardo Gullón habló en su día de la técnica elíptica y elusiva de Galdós atribuyéndola principalmente al pudor del novelista: «El narrador es pudoroso como lo fue el autor», escribía el crítico; «No sorprenderá, pues, que la elusión se convierta en técnica. Ciertas cosas no las describirá con su pluma» (Gullón 1970, 209). Sin embargo, yo sugeriría una hipótesis contraria. Todos los real-naturalistas buscaron - con mayor o menor éxito - una manera de relatar elíptica, cuyo fin era eludir lo explícito (Siviero 2016). En el caso de Galdós, dicha técnica se convirtió en una verdadera estrategia del 'salto narrativo' que le permitió adoptar una escritura muy audaz en no pocas ocasiones. De este modo, el pudor queda superado gracias al predominio de lo 'no dicho', que «ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica» (Mortara Garavelli 1988, 255). Efectivamente, en el 'no dicho' se condensan y se dan a entender informaciones a las que el lector llega mediante una operación hermenéutica que le hace trascender límites y prejuicios. Cabe añadir que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, en los textos galdosianos los silencios se crean también con el opuesto expediente del 'ya dicho' (Bertoni 2010),¹⁵ que se basa en remisiones intertextuales y en la activación una serie de conocimientos previos del lector. Estamos, pues, ante de una perfecta polifonía del callar, que a través de sus narradores Galdós teje de un modo hábil y, a mi parecer, muy moderno para su época, ya que tiene siempre en cuenta que el receptor es un interlocutor activo y coproductor de sentido.

¹⁵ Me refiero a lo que Bertoni denomina la «*riscrittura intertestuale del non detto*», esto es, «quella modalità duplice di lettura che Lejeune ha definito '*palimpsesteuse*'. La lettura presente di un testo [...] rompendo l'isolamento di una percezione univoca, traspare sullo sfondo di altre letture precedenti [...] che vengono ricostruite e convocate mentalmente dal lettore, fornendo al testo un volume di significato che non potrebbe mai assumere da solo» (Bertoni 2010, 274; cursivas del original).

Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de (1883). «Contestación». *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de don Alejandro Pidal y Mon el día 29 de abril de 1883*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 95-121. URL http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_de_Alejandro_Pidal_y_Mon.pdf (2019-01-20).
- Baroja, Pío (1899). «Chronique espagnole». *L'humanité nouvelle. Revue internationale: sciences, lettres et arts*, 2(5), 265-7.
- Bertoni, Federico (2010). *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Milano: Ledizioni.
- Bly, Peter A. (1989). «Galdós, Sellés y el tratamiento literario del aduleterio». Neumeister, Sebastian (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 agosto 1986). Frankfurt am Main: Vervuert, 1213-21. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-ix-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas-18-23-agosto-1986-berlin/> (2019-01-18).
- Bonet, Laureano (1999). «Introducción: Galdós crítico literario». Pérez Galdós 1999, 7-101.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes (2010). «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) *Tormento* de Galdós». Nieto Nuño, Miguel (coord.), *Literatura y comunicación*. Madrid: Castalia, 131-82. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht4n6> (2019-01-18).
- Correa, Gustavo (1964). «Pérez Galdós y su concepción de novelar». *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 19(1), 99-105.
- DRAE = Real Academia Española (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. 2 vols. 23a ed. Madrid: Espasa. URL <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (2019-01-18)
- Doležal, Lubomir (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fernández, Pura (1995). *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam: Rodopi.
- Fernández, Pura (2005). «Los 'soldados' de la República Literaria y la edición heterodoxa en el siglo XIX». Desvois, Jean-Michel (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo. Homenaje a Jean François Botrel*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 125-36.
- Fuentes Herbón, Isabel Argentina (2004). «El proyecto realista ante la transición política en la España contemporánea: *La de Bringas* y *Los alegres muchachos de Atzavara*». *Galdós y la escritura de la modernidad = Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2001). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 633-43. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/107> (2019-01-18).
- Gardini, Nicola (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino: Einaudi.
- Gullón, Ricardo (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- Hamon, Philippe (1977). *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*. Parma: Pratiche.
- Iser, Wolfgang (1976). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Munich: Wilhelm Fink. Trad. esp.: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

- Kerek de Robin, Claire N. (1993). «*La incógnita* de Benito Pérez Galdós: primera novela policíaca de la literatura española». *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1990), vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 414-19. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/99> (2019-01-18).
- Mayoral, José Antonio (ed.) [1987] (2015). *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos Libros.
- Mortara Garavelli, Bice [1988] (2018). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Oleza Simó, Joan (1995). «El debate en torno a la fundación del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70». *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992), vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 257-77. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/104> (2019-01-19)
- Pardo Bazán, Emilia (1902). «Emilio Zola». *La lectura. Revista de ciencias y de artes*, 3(23), 277-89. URL <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002646278&page=278&search=pardo&lang=es> (2019-01-19).
- Pardo Bazán, Emilia (1911) *El Naturalismo*. Vol. 3 de *La literatura francesa moderna*. Madrid: Imp. Prudencio Pérez de Velasco.
- Pardo Bazán, Emilia [1884] (1989). «Reincidiendo». González Herrán, José Manuel (ed.), *La cuestión palpitante*. Barcelona: Editorial Anthropos, 364-86.
- Pérez Galdós, Benito (1910). *Amadeo I*. Madrid: Perlado, Paéz y Compañía.
- Pérez Galdós, Benito [1883] (1941-42). *El doctor Centeno. Obras completas*, vol. 4. Ed. de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1293-452.
- Pérez Galdós, Benito (1999). *Ensayos de crítica literaria*. Ed. de Laureano Bonet. Barcelona: Península.
- Pérez Galdós, Benito [1870] (1999). «Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* por D. Ventura Ruiz Aguilera». Pérez Galdós 1999, 123-39.
- Pérez Galdós, Benito [1897] (1999). «La sociedad presente como materia novelable. Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897». Pérez Galdós 1999, 123-39.
- Pérez Galdós, Benito [1884] (2000). *La de Bringas*. Ed. de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito [1884] (2002). *Tormento*. Ed. de Francisco Caudet. Madrid: Akal.
- Reboul, Olivier (1991). *Introduction à la rhétorique*. Paris: PUF.
- Revilla, Manuel de la (1878). «Bocetos literarios. Don Benito Pérez Galdós». *Revista contemporánea*, 55(14), vol. 1, 117-24.
- Rico, Francisco (2003). *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*. Barcelona: Editorial Destino.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2015). «Los jesuitas contra Galdós y contra la novela y algo más». *Los fundamentos de una época = Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2013). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 324-32. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/272> (2019-01-16).
- Román Román, Isabel (2011). «El manuscrito de *El doctor Centeno*». *Galdós y la gran novela del siglo XIX = Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2009). Las Palmas de Gran Ca-

- na: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 269-76. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/109> (2019-01-16).
- Schnepf, Michael A. (1991). «The Manuscript of Galdós's *Tormento*». *Anales Galdosianos*, 26, 43-7.
- Senabre, Ricardo (2009). «Sobre el estilo narrativo de Galdós». *Galdós y la gran novela del siglo XIX = Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 2009). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 45-55. URL <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/issue/view/109> (2019-01-16).
- Silvestri, Laura (1996). *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*. Roma: Bulzoni.
- Siviero, Dontella (2009). *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*. Napoli: Tullio Pironti Editore. Studi e ricerche 1.
- Siviero, Donatella (2016). «Le trame del non detto nel romanzo real-naturalista spagnolo». Barbieri Alvaro, Elisa Gregori (eds), *Latenza, preterizioni, reticenze e silenzi del testo = Atti del XLIII Convegno interuniversitario* (Bressanone, 9-12 luglio 2015). Padova: Esedra editrice, 209-20.

Influencias negristas en los dibujos cubanos del gallego Castelao y del manchego García Maroto

Irina Bajini

Università Statale di Milano, Italia

Abstract In this article we compare the graphic representations of two Spanish artists both committed to representing Cuban transculturation in the era of the avant-gardes of the 20th century. In a climate of *negrista* cultural effervescence and optimism for the accomplishment of the republican project, the trip and the happy stay in Cuba of Federico García Lorca were developed together with the musicologist Adolfo Salazar and the painter, writer and engraver Gabriel García Maroto. Eight years later, also a Galician from humid and cold lands like Alfonso Castelao would undertake the same American journey and, in spite of his political worries and his personal anguish for the future of Spain, he would find in Cuba a haven of peace from where he swelled his artistic creativity. There is no doubt that Castelao's negrism, being naturally refractory to the seduction of exoticism and folklore, appears more austere than the representations of other Spanish artists, who are, like García Maroto, more fascinated and influenced by Cuban vitalism.

Keywords Castelao. García Maroto. Negrismo. Cuban avant-garde. Spanish Republic.

Sumario 1 Premisa. – 2 Emigración gallega y Castelao. – 3 Las xilografías de Gabriel García Moroto.



Peer review

Submitted	2018-04-05
Accepted	2019-02-11
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bajini, Irina (2019). «Influencias negristas en los dibujos cubanos del gallego Castelao y del manchego García Maroto». *Rassegna iberistica*, 42(111), 47-64.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/003

1 Premisa

Si el proceso de transculturación de lo hispánico con lo africano e indígena, como afirma Rodríguez Coronel, «es el resultado gozoso de procesos traumáticos en otros planos, pero no en la producción cultural», la necesaria premisa a este artículo es que «por las contradicciones inherentes a su surgimiento histórico, por las características demográficas de su conformación, por la presencia tangible de un sujeto cultural otro [...] la identidad cultural cubana cumplió y cumple con una función de resistencia a la vez que cimenta y ensancha conscientemente sus nexos con España y Latinoamérica» (2008, 175-6).

Ejemplar, en este sentido, fue la vocación al diálogo transatlántico del grupo de los minoristas, que tuvo su intensa – aunque fugaz – parábola vital en la segunda década del siglo XX nutriéndose del *ajiao* ortiziano. Bien sabemos que alrededor de ello surgió en Cuba una verdadera pléyade de intelectuales dispuestos a rescatar en toda su plenitud el tema negro – considerado casi tabú dentro de una sociedad marcada por el estigma de la esclavitud – más allá de la efímera moda parisiense. Para ilustrar el proceso bastarían pocos ejemplos: un pregón – El Manisero – de Moisés Simons, que conquistó a Josephine Baker y al mundo; el ritmo del *son* que Nicolas Guillén quiso asimilar a sus versos; las células sonoras africanas que Amadeo Roldán y Alejandro García Caturra incorporaron a sus composiciones cultas vinculadas a las vanguardias europeas; *Ecué-yamba-O*, una exclamación de ‘negro brujo’ que Alejo Carpentier transformó en título de su primera novela; los forcejeos de una legión de ilustradores y pintores comprometidos en llevar el ‘color cubano’ a los altos niveles de la cultura nacional. Y lo interesante del caso, como precisan Argel Calcines y Patricia Baroni (2007), es que tales conceptos aparecieron pronto también en publicaciones ‘de entretenimiento’. Efectivamente, el 12 de diciembre de 1927 un historiador de la talla de Emilio Roig publicaba en la revista *Social* un artículo titulado «Un animador de tipos afrocubanos», donde elogiaba el gesto de algunos artistas – especialmente al catalán cubano de adopción Jaime Valls – por su adhesión al tratamiento del asunto a través de un interés plástico hacia el baile y específicamente a la rumba.

Tres años más tarde, el negrismo pictórico encontraría su definitiva confirmación con *El gallo místico*, un óleo que Eduardo Abela – destacada personalidad de la primera generación de pintores modernos cubanos – exhibió en la Galería Zak de París; pero habría que esperar casi una década para el regreso a la patria de un emigrado de sangres china, africana y caucásica, Wifredo Lam, quien debido a su prolongada estancia europea no participó en la Exposición de Arte Nuevo de 1927 junto con el mismo Abela y Víctor Manuel, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Jorge Arche y Marcelo Pogolotti. Lam, en efecto, luego de recibir una excelente preparación a través de estu-

dios realizados en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro, viajó primero a España, para luego encontrar en París los instrumentos que definirían su adhesión al surrealismo, así como asimilar las lecciones cubistas de Pablo Picasso.

Fue en este clima de efervescencia cultural negrista y optimismo por la realización del proyecto republicano que, en 1930, se desarrollaron el viaje y la feliz estancia en Cuba de Federico García Lorca junto con el musicólogo Adolfo Salazar y el pintor, escritor y grabador Gabriel García Maroto. Ocho años más tarde, también un gallego de tierras húmedas y frías como Alfonso Castelao emprendería el mismo periplo americano y, a pesar de sus preocupaciones políticas y su angustia personal por el porvenir de España, encontraría en Cuba un remanso de paz donde desarrollar su creatividad artística. Esta se alimentaría no solo del encuentro cálido con la comunidad gallega asentada en la Isla, sino del descubrimiento de la tercera raíz de América, vislumbrada en Nueva York y conocida más de cerca en La Habana.

2 Emigración gallega y Castelao

Bien sabemos que a lo largo del siglo XIX y de buena parte del siglo XX desde el puerto atlántico de La Coruña y sobre todo del de Vigo no zarparon veleros sino piróscafos, con las terceras clases repletas de campesinos, en su mayoría jóvenes varones, más de dos millones entre 1810 y 1970.¹ El gobierno español reconoció oficialmente la emigración en 1853, y a pesar de que todas las ex colonias americanas abrieran sus puertas a los emigrantes españoles, el destino gallego ideal no fue – por lo menos hasta 1915 – Argentina y Brasil, sino Cuba, isla absolutamente ‘exótica’ desde el punto de vista geográfico y climático y sin embargo percibida como acogedora y familiar por su destino de ‘más fiel’ colonia hasta 1898.²

Alfonso Rodríguez Castelao, que había nacido en Rianxo, pueblito en la tranquila ría de Arousa no lejos de Santiago de Com-

¹ Según Sonia Enjamio, el auge migratorio gallego en Cuba se alcanzó en 1920 con 90.025 personas, el 15% de las cuales eran mujeres; pero un dato aún más significativo indica que en 1909 el 83% de los 128.003 españoles llegados a Cuba era de Galicia (Soto, Roque. «La inmigración gallega es parte de la identidad nacional de Cuba». *Faro de Vigo*, 4 de mayo de 2000).

² Un instrumento para facilitar la difusión de las diferentes investigaciones sobre la emigración gallega es el Archivo da Emigración Galega (<http://www.consello-dacultura.org/arquivos/aeg>, 2018-01-28), que además de la revista *Estudios Migratorios*, publica desde 1992 una serie de ensayos, así como una edición facsímil de las fuentes relativas a la emigración. Entre los estudios más valiosos: Cagiao Vilas, Guerra Villaboy 2007.

postela, desde la niñez fue testigo directo de este drama,³ ya que su padre emigró muy pronto a la Argentina, donde logró abrir una pulpería en la Pampa y solo al cabo de diez años pudo volver a juntarse con su familia. Sin embargo, no todas las historias de emigración tienen un final feliz, como nuestro autor relata en «O pai de Migueleño», cuento breve contenido en *Cousas*.

Hay un muchacho en el muelle esperando la llegada de su padre, que solo ha visto en fotografía, pero ninguno de los hombres elegantes que desembarcan se le acerca. Finalmente:

fixose cargo de que un home estaba abrazando á súa nai. Era un home que non se parecía ó retrato; un home moi flaco, metido nun traxe moi floxo; un home de cera, coas orellas fóra do cacho, cos ollos encoveirados, tusindo... Aquel si que era o pai de Migueleño. (Rodríguez Castelao 2005, 85)

Tras su estancia rioplatense, Castelao vuelve a Galicia en 1900 y estudia Medicina, abrazando la causa del nacionalismo gallego; tiene además una gran pasión por el dibujo y se dedica a realizar cubiertas para libros y revistas, y luego volverse editor de un diario de Rianxo - *El Barbero Municipal* - colaborar para dos periódicos de Buenos Aires y una revista en lengua gallega, *A Nosa Terra*. De su colaboración con la prestigiosa revista *Nós*⁴ nace una colección de cuarenta y nueve grabados y un autorretrato, mientras que en 1922 publica su primera novela breve: *Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete*.

Con la proclamación de la II República en 1931, Castelao es elegido diputado en las listas de la Federación Republicana Gallega y tres años más tarde, además de publicar otra novela, *Os dous de sempre*, ingresa en la Real Academia Galega, pero la victoria de la derecha en las elecciones de 1934 lo obliga a exilarse por dos años a Badajoz. En 1936 es otra vez elegido como diputado en las listas del Frente Popular, pero el alzamiento militar lo sorprende en Madrid, donde había ido para depositar el Estatuto gallego en las Cortes. A Galicia no volverá jamás: en 1937 publica en Valencia los portafolios de guerra *Galicia Mártir* y *Atila en Galicia*, y en 1938 realiza un viaje de propaganda a la Unión Soviética. Luego se va a Estados Unidos, donde publica el album *Milicianos*, y a Cuba. La derrota republicana lo condena al

3 Más detalles acerca de la biografía de Castelao en el museo virtual Castelao (<http://www.museocastelao.org/museo.html>, 2018-02-02), patrocinado por el Consejo da Cultura Galega en colaboración con la revista *Vieiros* y la Fundación Castelao.

4 *Nós* fue una revista que dirigió Vicente Risco y que se publicó en gallego entre 1920 y 1936. Siendo vinculado al pensamiento nacionalista, este periódico ambicionaba a elevar el idioma regional a través de su normalización y modernización, y también en su parte gráfica pretendía expresar una especificidad estética, un signo regional distintivo. Es por esta razón que Castelao fue nombrado su responsable artístico.

exilio: un año en Nueva York y diez en Buenos Aires, donde muere en 1950 con 64 años. La década argentina será vivida por Castelao, aunque entre muchas dificultades, con coherencia e intensidad. Seguirá en su actividad de ilustrador de libros, escribirá una pieza teatral que se representará en 1941, *Os vellos non deben de namorarse*, y publicará en castellano y en gallego, manteniendo su compromiso político hasta el final.⁵ Democrático y pacifista, este gallego universal, según la definición de sus muchos exegetas y admiradores (Fernández 1951; Durán 1972; Paz Andrade 1982; Núñez Búa 1986; Carvalho Calero 1989; González Fernández 2002), reivindicaba la dignidad de los pueblos sin estado y para Galicia había soñado una sociedad cooperativista basada en la fraternidad y la libertad, expresándose y razonando más como artista y escritor que como político frío.

Bastarían estos primeros datos para hacer de Castelao a un invitado de honor en un congreso sobre emigración y exilio. Sin embargo, un ensayo de Carmen Mejía que reconstruye la estancia neoyorquina de Castelao en 1938, añade un detalle curioso a la biografía del autor gallego: en aquella ocasión, efectivamente, él y Luis Soto, que lo acompañaba en el exilio, fueron nombrados residentes honorarios de la Federación Mundial de las Sociedades de Negros por su amistad con los grupos de Harlem.⁶

Es por este dato que quisiera arrancar por una breve focalización sobre el mundo en blanco y negro de Castelao, desde el punto de vista concreto - ya que como buen caricaturista y gráfico él le prefería la tinta al color - y por supuesto metafórico.

En sus *Cadernos* (1938-1948) publicados por la editorial Galaxia nel 1993, a propósito de su relación con los afrodescendientes, Castelao escribía:

nos Estados Unidos sentín primeiro unha enorme compasión pol - os negros e máis tarde un desexo de matar a miña repuñancia por eles. Agora avancei máis e sería capaz de trocarme en líder das reivindicacións negras i en defensor desta raza. O día que despertei a este sentimento foi o 1 de setembro do 1938. Percoríamos o estado de *West Virginia* (onde os negros aínda non son

⁵ En noviembre de 1944 se constituyó en Montevideo el Consello de Galiza, del que Castelao fue el primer presidente. En 1945 el escritor participó en una reunión de las Cortes de la República en México y un año más tarde fue nombrado ministro del gobierno guiado por José Giral, del cual saldrá un año después a causa de las divisiones que se produjeron dentro del partido republicano.

⁶ En el recuerdo de Luis Soto, «Velahí como aquela laboura en defensa da poboación negra feita por nós en Norte América, onde a discriminación é macabra, o noso compañerismo coa xente de color en Harlem, en Cuba e en tódolos lugares, frutificou co nomeamento de Presidentes de Honor da 'Federación Mundial de Sociedades Negras', polo cal extenderon sendos diplomas a nome dos irmáns Alfonso Rodríguez Castelao e Luis Soto Fernández» (cit. en Mejía Ruiz 2004, 92).

perseguidos coma no Sul) e na porta dun Bar aldeán, onde comían e bebían uns cantos barbaros brancos, alvisquei este letreiro na porta: NOTICE. Whites only. Agora síntome irmán dos negros. (Rodríguez Castelao 1993, 15)

Nuestro recuerdo va de inmediato a Federico García Lorca, que unos años atrás, durante su estancia en Nueva York,⁷ había reaccionado de forma similar en relación a este tipo de discriminación racial: ya que su sensibilidad resultó golpeada por la deshumana injusticia del capitalismo norteamericano y al encontrar una analogía entre la condición de los gitanos en la sociedad española y la de los negros en los Estados Unidos, el andaluz compuso una serie de poemas entre 1929 y 1930, que saldrían diez años después en la colección póstuma titulada *Poeta en Nueva York*. Por lo tanto, cuando el poeta, el 7 de marzo de 1930, desembarcó en La Habana, aliviado por un clima, un paisaje y una arquitectura mucho más familiares, coherentemente con su lema «cuanto más negro, mejor», se puso a investigar, según el testimonio de Lydia Cabrera, Dulce María Loynaz y Fernando Ortiz, acerca de todo lo que se refería a la *négritude* - lenguaje, costumbres, tradiciones, música - con espíritu generoso aunque fatalmente condicionado por algo de «pintoresquismo romántico» (Martínez Carmenate 2002, 77).

A la luz de todo esto, el viaje por América de Castelao, que como para Federico significaría un traslado desde la modernísima Nueva York hasta la tropicalísima Perla del Caribe, no fue por cierto la de un gallego aferrado a sus tradiciones por tierras desconocidas u hostiles. La dramaticidad de la coyuntura histórica le imponía al escritor que se comprometiera en primer lugar a desarrollar una misión política basada en la comunicación. En Nueva York, efectivamente, Castelao dio una gran cantidad de conferencias y actas para recoger fondos en favor de la República española, mientras que en Cuba⁸ intervino en la campaña electoral del Centro Gallego de La Habana.⁹ Fueron, estos, encuentros que el gallego enfrentó con gran disponibilidad humana y sensibilidad social, como él mismo nos confirma en una página de *Sempre en Galiza*, importante libro de referencia del nacionalismo gallego que terminó de escribir de vuelta a Nueva

⁷ Quien introdujo al poeta andaluz en los círculos literarios y *cabaret* de Harlem fue la escritora Nella Larsen, que formaba parte del Renacimiento de Harlem (Cruzado 2004, 53).

⁸ Sobre la estancia cubana de Castelao, cf. Neira Vilas 1988.

⁹ La colonia gallega en Cuba se organizó muy pronto en asociaciones para mantener los vínculos con la tierra de origen así como para garantizar cuidado sanitario a los emigrantes y enviar ayudas a los que se habían quedado en Galicia. Entre muchas, la institución más importante fue por supuesto el Centro Gallego de La Habana, que apoyaba las reivindicaciones regionalistas y a menudo se había expresado en contra de la oligarquía terrera gallega y el *caciquismo*, y que acogió a Castelao con un cariño especial.

York, en 1939, poco antes de embarcar rumbo a la que él definió su ‘Galicia ideal’, es decir Buenos Aires:

Conservo na miña man dereita o estruchamento de milleiros de mans gallegas, endurecidas polo traballo e moitas amolecidas pola folganza miserábel: vin o trunfo e a derrota de moitos gallegos, pero endexamáis ollei a súa felicidade. A miña man deuse aos fogueiros, peóns, taberneiros, obreiros e lava - pratos de Nova Iorque; aos mariñeiros de Filadelfia e Boston; aos obreiros de Chicago, de Detroit e de Lackawanna; aos mineiros de West Virginia; aos artesáns e camareiros de San Francisco; aos tabaqueiros, empregados e demais traballadores da Havana; aos cafetaleiros de Guantánamo e Mayarí; aos carboeiros e comerciantes de Moróen e Esmeralda. (Rodríguez Castelao 1977, 246)

Es verdad que los gallegos - luego de decirle adiós a la «Virxe da Asunción, branca como un serafín», según la visión decimonónica de Rosalía Castro (2004, 17) - con *morriña* y grandes sacrificios, por cierto, pero también con una notable capacidad de adaptación, se habían ido *aplatanando*, asumiendo las costumbres de la sociedad cubana y al mismo tiempo influenciándolas, gracias también a un contacto con la población negra que se volvía más estrecho por el hecho de compartir una misma experiencia de emarginación, discriminación y penuria económica. De esto deriva que si los muchos Santiagos y Benitos se mantenían devotos a las vírgenes de pálida tez, no por esto se preocupaban de salvaguardar el blanco candor de la piel de sus descendientes criollos. Esto se ve bien confirmado y reflejado en aquel espejo de costumbres que - aunque en los límites de una representación tipizada y simplificada - fue el teatro de los ‘bufos habaneros’, seguido por la actividad del teatro Alhambra. La máscara del *gallego*, terco pero gran trabajador, forma su pareja con el *negrito* listo y perezoso - con el cual comparte unas cuantas debilidades - siempre sexualmente atraído por la coqueta y sensual *mulata*, con la que sueña casarse y abrir una taberna. En fin: a pesar de hablar un castellano repleto de ‘u’ y aspirando la ‘g’ dura como si nunca se hubiera alejado de su terruño,¹⁰ el *gallego* está dispuesto a ponerse en juego, intentando transformar su mismo aspecto físico vistiéndose de forma nueva y con ademanes más áptos a las circunstancias, y haciendo alarde de gustos alimentarios y musicales autóctonos en víspera de aquel deseado matrimonio mixto que hará de él un «criollu completo».¹¹

10 Acerca de la representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano, cf. el artículo de Mayra Tolezano García 2000, 127-35.

11 En muchas piezas del teatro bufo los personajes gallegos presumen de ser excelentes bailarines y muestran una clara preferencia por géneros decididamente negros o

Un breve fragmento filmico de 1925 confirma la contaminación de sonoridades lejisimas entre ellas como la *gaita* e la clave, a lo largo de una tradicional *romería* organizada por una asociación de emigrantes. «Mas no todo era puro regionalismo», comenta el locutor, «también para la completa alegría de la tarde la música cubana era contratada como hoy por la colonia española, que gusta de nuestros ritmos y ama esta tierra como su propia casa». ¹² Después de la experiencia norteamericana, sin embargo, Castelao no hubiera necesitado participar en una romería tropical ni para entrar en contacto con el mundo de los negros, ni para sentir la exigencia de retratarlos en sus momentos de fiesta y de soledad. Según el testimonio de Luis Soto, que lo había acompañado a Cuba, «adicouse entón, noite e día, a traballar con paixón nestes cadros onde aparece ben definida a amizade afervoada de gallegos e negros, traballadores avencellados no corte da caña, no cultivo dos cafetais e nos aneiros de xusticia e liberdade», hasta enseñarlos en una exposición «que foi un acontecemento nacional, pois visitaron tódolos intelectuais e políticos [...] e miles de traballadores que se achegaron para admirar con devoción a obra dun gran artista revolucionario» (Soto 1983, 81).

Como escribe J.A. Vidal Rodríguez,

Ya desde 1909 se comenzaron a producir cambios simbólicos en el repertorio musical del ritual festivo, uniendo a los elementos musicales gallegos, ya consagrados por la tradición, géneros y conjuntos musicales propios de la cultura criolla, de la música de salón europea y de la moderna y trepidante sociedad norteamericana... A partir de entonces muchas orquestas y bandas musicales, que habían comenzado interpretando exclusivamente piezas tradicionales gallegas o ritmos populares españoles, como pasodobles y jotas, irán introduciendo en su repertorio, como reclamo del numeroso público joven de la colonia, nuevos géneros cubanos y norteamericanos, de moda en la dinámica y cosmopolita sociedad habanera de entonces. [...] Esta introducción en sus rituales festivos de pautas culturales criollas y cosmopolitas hará posible la paulatina integración de los emigrados gallegos en la sociedad y cultura cubanas, sin que ello significase la pérdida de su identidad ni de los lazos afectivos, económicos, sociales y culturales que sus miembros seguirán manteniendo con su tierra natal (2002, 530-1)

mulatos como rumba, guaracha y danzón (Bajini 2008, 171).

12 *Galegos en Cuba. Romería de 1925*. URL <http://vimeo.com/4962354> (2018-03-04).

Más tarde, estos dibujos, además de otros que realizó de vuelta a Nueva York con la idea de exponerlos y venderlos,¹³ tomaron la vía del exilio argentino y se reunieron en un álbum póstumo, publicado en 1984 en ocasión del traslado de la salma de Castelao desde el cementerio porteño de Chacarita hasta el Panteón de Galegos Ilustres de Santiago de Compostela.

«Por obra do lápiz de Castelao temos diante dos ollos a negritude», scrive García-Sabell (1984, 7) en la introducción. Debido a la ausencia de una lectura crítica de estos *dibuxos*, me limitaré a algunas observaciones, empezando por un dato que nos otorga el mismo autor: «Alá en Cuba impresionáronme os negros e fixen algun apuntes espontáneamente e sen coidar que poideran verme», escribía desde Nueva York a su amigo Jesús Bol (cit. Seixas Seoane 2007, 17).

Los dibujos de Castelao, realizados con pincel y tinta china, a través de un uso sabio – pero no ostentado virtuosísticamente y por lo tanto vibrante en su fresca ejecutiva – de una rica paleta de grises, a menudo profundizada y dramatizada por tonos negros más profundos y gestuales, anticipan de cierto modo, con sorpresa moderna, los mejores ejemplos del cómic culto contemporáneo.

El único dibujo de ambiente neoyorquino representa a un negro solo y muy tapado [fig. 1]. Su cara espesa, más que tristeza, apatía. No se limita a ser un hombre con frío y sin trabajo: es un desarraigado, un decontextualizado, aunque cromáticamente en armonía con el gris de la urbe, con una boca que parece destinada a no abrirse jamás.

En el grupo de los dibujos cubanos se vislumbra otra figura aislada y muda: es un vendedor de números de la lotería vencido por el cansancio y el calor [fig. 2]. Tiene la boca abierta, pero tampoco sonríe. El cartel que tiene sobre su pierna sugiere la imagen de un preso sin libertad ni esperanza.

Hay una tercera imagen de extrema desolación, que es la de una mujer china¹⁴ con su niño [fig. 3], donde madre e hijo no se miran y sus ojos van a la tierra. En este caso la decontextualización se debe a la ausencia de elementos decorativos, mientras que la apatía es expresada por los artos del chiquito que podría tener algun dificultad motoria.

13 Castelao, muy golpeado por el exilio, que a causa de la victoria franquista se transformaría en un destierro definitivo, vivió una etapa de gran dificultad económica en Nueva York, agravada por serios problemas de vista. Por esta razón, es muy probable que vendiera muchos de los dibujos dedicados a la amistad entre negros y gallegos, a los cortadores de caña y a los cultivadores de café, a los cuales Soto alude, pero que no figuran en el álbum de 1984.

14 En los años treinta del siglo XX algunas franjas nacionalistas cubanas se dieron el objetivo de luchar en contra de las dinámicas socioeconómicas que algunos grupos de inmigrados habían logrado establecer en la sociedad, y los chinos fueron blanco de violentos ataques verbales y físicos: en realidad, los culies habían sido asumidos como una solución externa y transitoria, y nunca fueron aceptados como parte integrante de la población. Sobre este aspecto, cf. Pérez de la Riva 2000.



Figuras 1-4 Castelao. 1984. Dibujo, papel
(Rodríguez Castelao 1984).
Fotografía, © Irina Bajini

Los otros nueve dibujos representan escenas colectivas donde predominan el baile y la música, de los cuales solo tres se refieren a fiestas en un contexto urbano. En estas aparecen las típicas *farolas* de las *comparsas* del carnaval sostenidas por hombres con la mirada obnubilada por el alcohol [fig. 4] y mujeres y hombres que bailan al ritmo de la rumba. En el fondo se vislumbran personas sentadas, mientras que en primer plano destalla el blanco de los trajes que envuelven las carnes abundantes de las hembras y los cuerpos nerviosos de los machos [fig. 5]. Tal vez se trate de la fiesta en un cabildo. Lo más importante es el movimiento, pero tampoco en este caso hablaría de alegría, sino más bien de desahogo ritual. Tampoco en la figura 6 hay muchas sonrisas, así como no sonríe la imponente bailarina de otro dibujo [fig. 7], que ocupa la escena con mirada rabiosa y con los brazos de abnorme grandeza que terminan en unas manos de uñas aninalescas. Es probable, pues, que se trate de una fiesta religiosa y que mujer se encuentre en un estado de *trance*.

Más tranquilidad emana de los dibujos de ambientación rural. En uno se representa una rumba [fig. 8]: la pareja se muestra relajada y el público sonríe. Hay también un tercero que se insinúa jocosamente entre los bailarines. En el fondo, dos palmas reales y unas cuantas matas de plátano. Todo hace imaginar que se trate de un momento de una fiesta tras una larga jornada de trabajo. En otro, igualmente sosegado, se vislumbra en el fondo un *bohío* y en primer plano una *tumbadora* y un *güiro*. El eros violento y descarado de los primeros dibujos carnavalescos se ha ido perdiendo en la paz del campo: la mujer tiene los hombros tapados por un burdo pañuelo y los hombres visten con ropa de trabajo y llevan su sombrero de yarey. Sus caras reflejan bien su origen africano, pero sin pintoresquismo ni exageración caricatural.¹⁵

Mujeres ausentes, en cambio, en los últimos tres dibujos. En el primero se ven un *tres* y una guitarra, las maracas y un *güiro*. Los músicos están ensayando, y a su alrededor hay unos cuantos curiosos que los escuchan con respeto. En este caso la situación musical es diferente: la presencia de instrumentos de cuerda nos indica que estamos en presencia de un nuevo género 'mulato', el *son*, que a pesar de su origen oriental y campesino, en la década del treinta - como bien sabemos - se escuchaba en toda la Isla. En otro hay un hombre solo que tal vez baile una *columbia* al compás de dos *tumbadoras*. Y finalmente llegamos al dibujo de un percusionista, el más espiritual y vacío. El hombre toca con los ojos cerrados, sin algún esfuerzo, quizás en *trance*, y sus manos elegantes y largas parecen reazar acariciando el cuero de la *tumbadora*. Detrás de él hay algunas figuras bo-

¹⁵ «Non sublima as formas, non as degrada. Nin se perde no pintoresquismo, nain se abrixa no melodrama. Simplemente, amostra o que hai. Da testemoio» (García-Sabell 1984, 6).



Figuras 5-8 Castelao, 1984. Dibujo, papel (Rodríguez Castelao 1984). Fotografía, © Irina Bajini

rradas, alguien sonríe, todos parecen complacidos. El más atento es un hombre que posa sus manos, bellas y largas también, en las rodillas, en pose de descanso. Podría ser un *santero* o un músico experto.

En resumida cuenta, y más allá de los diferentes sujetos, me parece que la característica de todos estos *dibuxos* se encuentra en la espontaneidad del boceto que se transforma en nota poética. La verdad que emana del dramático blanco y negro de Castelao se debe en primer lugar a una gran empatía entre el artista y el mundo de los negros en cuanto parias, que lo lleva a mirarlos por lo que son y a dibujarlos en toda su *negritud*, que significa en primer lugar emarginación, aislamiento. In estos *dibuxos*, el de los 'negros' es un mundo cerrado y de difícil lectura: no es casual que el único espectador

externo que acepta *totalmente* su alteridad – ya que los percibe empáticamente sin la arrogante pretensión de comprenderlos – sea un hombre que el exilio condena a la condición de *desterrado* en eterna y nostálgica tensión hacia el regreso a una patria ideal.

El *negrismo* de Castelao, por lo tanto, por el hecho mismo de ser refractario a las sirenas del exotismo y del folclorismo, resulta más íntimamente austero con respecto al de otros contemporáneos españoles vinculados a las vanguardias poéticas y artísticas, y mucho más que él fascinados e influenciados por el sensual vitalismo cubano. En el sentido más profundo de esta diferencia, el ejemplo más significativo que voy a evocar es el de ya citado Gabriel García Maroto.

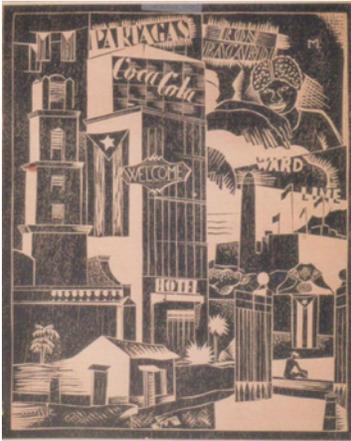
3 Las xilografías de Gabriel García Maroto

Es bastante probable que el origen del interés de este artista manchego hacia la Isla Grande estuviera en la Exposición de la Joven Pintura Mexicana que se dio en el año de 1927 en el Museo de Arte Moderno de Madrid, centro cultural tan frecuentado por jóvenes pintores cubanos que por intelectuales de otras esferas. García Maroto, de hecho, procedente de Nueva York donde se había encontrado con su amigo Federico, llegó a Cuba en 1930 como invitado de Fernando Ortiz – a la sazón director del Instituto Hispano Cubano de Cultura – con la idea de crear talleres-escuelas en pueblos de la isla inspirándose a las Escuelas al Aire Libre mexicanas basadas en la participación popular. Así fue que se asentó en Caimito del Guayabal para dar clases a alumnos adolescentes, y además organizó exposiciones de sus pinturas y dibujos en Caibarién, Cienfuegos y Remedios, animó tertulias y dio conferencias por toda la Isla sobre al arte nuevo en España, México y Cuba.

El testimonio creativo fundamental de este feliz encuentro del artista con la Isla, además de algunas pinturas entre las cuales un retrato de José Martí y otro de Carlos Marx, es representada por una serie titulada *Cuba. 20 grabados en madera*, portafolio que realizó en 1931¹⁶ a su regreso a España, y que él mismo definió como un ‘resumen plástico’ de su vida cubana: «amargor del azúcar, tristeza de la palma, disminución del señorío humano en la factoría norteamericana, ritmo del ‘son’ en la noche ardorosa, soledad cierta del bohío, sudor y ardor en la siesta caliente» (cit. en García 2008, s.p.).

A diferencia de la de Castelao, la que representa García Maroto es con gran evidencia una negritud serena y hasta alegre, casi coloreada a pesar del blanco y negro, porque se desarrolla en ambientes

¹⁶ Esta serie, de propiedad de una familia valenciana, fue exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana entre 6 de junio y 31 de agosto de 2008.



Figuras 9-14 Gabriel García Maroto. a) *Habana*; b) *Parque*; c) *Almacenes*; d) *Cortador de caña*; e) *Frutas*; f) *Son. 1931*. Grabado, madera. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba. Fotografía del catálogo de la exposición, © Irina Bajini



mundanos y modernos de la ciudad, con ecos *déco*, donde (en *Habana*) [fig. 9] la presencia económica de Estados Unidos – evidente en los carteles publicitarios – no suena como amenazadora sino más bien como amistosa e acogedora, y donde, en *Parque* [fig. 10], un negro solo en un parque abarrotado de emblemáticos detalles arquitectónicos y decorativos (la estatua del prócer, el templete, la iglesia, la casita de campo, los faroles, las palmas) no tiene nada del miserable vendedor de billetes dibujado por Castelao, porque es un hombre elegante y ocioso, casi un ‘flaneur’ parisiense.

Tampoco los ambientes industriales, vagamente sironianos, parecen ostiles a la humanidad negra (*Almacenes*) [fig. 11] y hasta el trabajo en el campo y la dura faena del cortador de caña, suenan naturalmente armoniosos (*Cortador de caña*) [fig. 12], mientras que ecos del cubismo decorativo de Juan Gris se encuentran en *Frutas* [fig. 13], grabado con refinados ecos cubistas de Juan Gris donde un negro satisfecho muestra los productos de su tierra tropical.

Finalmente, en *Son* [fig. 14], García Maroto, al representar a un músico tocando el bongó y a una pareja bailando, logra resumir muy bien el valor unificador y simbólico de este género musical nacional: en efecto, a pesar de la centralidad de la figura femenina, el joven blanco en saco y corbata no estrecha solo a una mujer sino a la bandera cubana, mientras que en primer plan está el negro, entre una palma, dos botellas de ron y un par de maracas.

En el contexto artístico cubano de la generación de la *Revista de Avance*, pues, estas obras del artista manchego fueron una expresión de modernidad, una opción estética – como se lee en la «Introducción» al catálogo para la exposición de los 20 grabados en el museo de Bellas Artes de La Habana de 2008 – «que bebe de las aguas del grabado expresionista europeo y del grabado popular mexicano» (García 2008, 11). No en balde este artista, tras la derrota de la República, se fue coherentemente al México que tanto admiraba. Alfonso Castelao, en cambio, elegiría a Argentina como su segunda patria gallega. Este accidente biográfico, por supuesto, no bastaría a explicar las estridencias entre ellos en su representación artística de la negritud cubana, a pesar de un elemento unificador que los hermana: su compromiso en no limitarse a una visión superficial y folclóricamente coloreada de la cubanidad (no es casual que opten por la tinta china y el grabado, dos técnicas de blanco y negro radicalmente austeras), sino privilegiar una interpretación profundamente humana y social, de cierta forma hasta ‘política’. En ambos, efectivamente, la figura del negro irrumpe en la escena, asumiendo un valor icónico esencial, aunque se decline según dos estilos y dos visiones casi opuestas, una eufórica, otra disfórica: de un lado está la humanidad abandonada y aislada de los parias de Castelao, de otro, la humanidad optimista de los negros perfectamene asimilados en una sociedad donde aparentan vivir felices. En definitiva, y a la luz de todas

estas reflexiones, creo que la clave para explicar esta diferencia sin recurrir a fáciles generalizaciones sobre supuestas idiosincrasias regionales, debe buscarse en los pocos y dramáticos años que dividen las estancias de estos dos artistas en Cuba: si García Maroto realiza su viaje en 1930 saliendo de la España republicana, en un clima de gran optimismo, Castelao, en 1938, está huyendo de un país en llamas y se identifica de inmediato en la condición de eterno desarraigado de las víctimas de la diáspora africana.

Bibliografía

- Bajini, Irina (2008). *'Tutto nel mondo è burla'. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*. Venezia: Mazzanti.
- Cagiao Vilas, Pilar; Guerra Villaboy, Sergio (2007). *De raíz profunda. Galicia y lo gallego en Cuba*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; Xunta de Galicia.
- Calcines, Argel; Baroni, Patricia (2007). «Pervivencia de Jaime Valls». *Opus Habana*, jul./oct. URL <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/36-articulos-casa-de-papel/1126> (2018-03-29).
- Carvalho Calero, Ricardo (1989). *Escritos sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Castro, Rosalía (2004). *Antología poética*. Ed. bilingüe y trad. de Mercedes Castro. Madrid: EDAF.
- Cruzado, Maribel (2004). «Nella Larsen, la novelista que guió a García Lorca en Harlem». *Clarín*, 9(52), 48-54.
- Durán, José Antonio (1972). *El primer Castelao*. Madrid: Siglo XXI.
- Fernández, Marcial (1951). *Trascendencia y hondura de Castelao*. México: Triskele.
- García, Manuel (2008). «Gabriel García Maroto: miradas artísticas de Cuba». Gutman, Michael (ed.), *García Maroto. Cuba. 20 grabados en madera, 1931 = Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana* (6 de junio al 31 de agosto de 2008). Valencia: Embajada de España en Cuba, s.p.
- García-Sabell, Domingo (1984). «Castelao e os seus Debuxos de Negros». Rodríguez Castelao 1984, s.p.
- González Fernández, Anxo (2002). *Castelao*. La Coruña: Baía Ediciones.
- Martínez Carmenate, Urbano (2002). *García Lorca y Cuba: todas las aguas*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Mejía Ruiz, Carmen (2004). «El exilio de Castelao en Norteamérica (Textos y documentos)». *Madrygal*, 7, 79-92.
- Neira Vilas, Xosé (1988). *Los días cubanos de Alfonso Castelao*. La Habana: Unión.
- Núñez Búa, Xosé (1986). *Vida e paixón de Castelao*. A Coruña: O Castro.
- Paz Andrade, Valentín (1982). *Castelao na luz e na sombra*. A Coruña: O Castro.
- Pérez de la Riva, Juan (2000). *Los culíes chinos en Cuba*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1977). *Sempre en Galiza*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1984). *Dibuxos de Negros*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1993). *Cadernos (1938-1948)*. Escolma. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (2005). *Cousas*. Vigo: Galaxia.

- Rodríguez Coronel, Rogelio (2008). «Cuba y España: entre lo uno y lo diverso». *Lecturas sucesivas*. La Habana: Editorial Unión, 175-85.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (ed.) (2007). *Castelao pintor*. Vigo: Galaxia.
- Soto, Luis (1983) *Castelao, a U.P.G. e outras memorias*. Vigo: Xerais.
- Tolezano García, Mayra (2000). «La representación lingüística del gallego en el teatro bufo cubano». Fontenla, Concepción; Silva, Manuel (eds), *Galicia-Cuba: Un patrimonio cultural de referencias y confluencias*. A Coruña: Edicions do Castro, 127-35.
- Vidal Rodríguez, José Antonio (2002). «La reconstrucción de la identidad gallega en Cuba: procesiones, festivales y romerías regionales en La Habana 1804-1920». *Anuario de Estudios Americanos*, 59(2), 511-40. DOI <https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i2.184>.

«No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas»: poética y escritura en la obra literaria de J.M. Caballero Bonald

María José Flores Requejo

Università degli Studi dell'Aquila, Italia

Abstract Through the analysis of a few theoretical and literary texts by J.M. Caballero Bonald, this article highlights the centrality of artistic 'deformation' in the author's poetical conception and, at the same time, his rejection of any kind of mimetic art. This 'deformation' – which, upon re-working reality, allows the artist to reveal reality's hidden face – in Caballero Bonald's view is the true purpose of literature. Closely linked to it are painting (especially Picasso's Cubism), the surrealist imagination and baroque aesthetics, all fundamental to his literary opus, which is analysed in this essay without losing sight of concepts such as Labyrinth, Otherness, and Hermeticism, also of great importance in casting light upon Caballero Bonald's works.

Keywords Artistic deformation. Poetry. Literature. Caballero Bonald. Surrealism. Baroque.

Sumario 1 Introducción. – 2 «Femme nue». – 3 La deformación artística como subversión de los cánones. – 3.1 De la palabra como alucinógeno y de otras quebras y disonancias. – 3.2 Las subversiones del espacio, del tiempo y de la representación del yo. – 4 A modo de conclusión.



Peer review

Submitted	2017-01-20
Accepted	2017-12-14
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Flores Requejo, María José (2019). «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas»: poética y escritura en la obra literaria de J.M. Caballero Bonald». *Rassegna iberistica*, 42(111), 65-86.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/004

1 Introducción

Ninguna verdad es la misma dos veces, ha afirmado reiteradamente, y en todos los versiones de su obra, José Manuel Caballero Bonald, un autor afincado en ese lúcido escepticismo propio de la pérdida de certezas de la modernidad, irreverente y antidogmático, al que le gusta moverse en el ámbito de la presunción y la probabilidad - inciertos espacios de espejismos y de revelaciones -, y que en línea con las inquietudes y especulaciones de la fenomenología no ha dudado en poner en evidencia los límites y las trampas de la evocación, la percepción, y la comprensión, incluidas las de las propias experiencias personales y más íntimas; la complejidad, en suma, de eso que, «para entendernos, llamamos realidad» (Ripoll 1986, 112). Una «maraña de sensaciones» a cuyo conocimiento¹ - siempre parcial e impreciso, pero ineludible y vital - solo podemos acercarnos guiados por el que nuestro autor considera como el más sutil y certero de los sentidos, la imaginación, y mediante un proceso de interiorización y de introspección creativas; las propias del arte, cuya dimensión hermenéutica está estrechamente ligada, a juicio del escritor jerezano, a su capacidad de someter la realidad - o mejor, su imagen, su representación - a un imprescindible proceso de 'deformación' artística,² porque «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas», según él mismo ha declarado en numerosas ocasiones, hasta hacer de estas palabras un concepto central en su poética, que en este ensayo abordaremos en su vertiente teórica y en sus estrategias y mecanismos literarios.

2 «Femme nue»

Caballero Bonald formula por primera vez la frase antes citada a principios de la década de los ochenta - una datación nada casual, como veremos -; concretamente, en un poema de homenaje a Pablo Picasso publicado en 1981 - centenario del nacimiento del gran artista malagueño - en la revista *El socialista*, y recogido luego en uno de sus más sugestivos poemarios, *Laberinto de fortuna* (1984). Me refiero al poema titulado «Femme nue», en el que el prodigio de la creación artística, ajena y contraria a los caminos de la lógica, nos conduce a un estupor maravillado, a ese asombro que aspiraba a provocar el arte de vanguardia y que sentimos ante lo recién creado, ante lo nuevo,

1 Según nuestro autor, ni siquiera la ciencia está capacitada, como tampoco lo está la filosofía, para establecer certezas absolutas (2010a, 596).

2 Y, contemporáneamente, el artista debe someter la propia experiencia personal a un ineludible proceso de 'ficcionalización'.

mientras que la ‘deformación’ de lo real, la ‘descomposición’ llevada a cabo por el cubismo picassiano nos muestra, si no la verdad, de la que se insiste en destacar su imposibilidad, sí parte de la cara oculta de la realidad, y en la que quizá se esconda su verdadero rostro.

Un poema que así reza, en su última versión:

La transgresión de la lógica conduce al predominio de la maravilla. Nada es ya subalterno: todo regresa a su veracidad más ilusoria. Es como si cada signo extraviado en el silencio encontrara de pronto la palabra que significa todas las palabras. Vociferan las líneas, gesticulan las formas. Tan imposible como la verdad, esa mujer desnuda pertenece al terror, mitifica una historia que se engendra a sí misma. La mutación del cuerpo fluctuando en lo abortivo, la carne que vulnera su norma de hermosura hasta el gustoso límite del vértigo, ¿no perpetúan la cartesiana proporción de la anarquía, esa otra estirpe sexual de la cultura cuya razón de ser consiste en su vivificante sinrazón? Nada es ya subalterno: todo retorna una vez más a su matriz. No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas. (Caballero Bonald 2011, 425)³

Se trata de un concepto ligado, como hemos visto, a la esfera de la pintura moderna, por la que Caballero Bonald ha mostrado siempre una gran inclinación,⁴ que, posteriormente, asociará a la literatura. Y lo hará precisamente, y una vez más, al hilo de un comentario sobre la obra de Picasso, en el texto de una conferencia pronunciada en 1988 y publicada en 1990, en el que nuestro autor analiza las aventuras poéticas del artista malagueño, cuya personalidad literaria «se intercala, se comunica abierta o subrepticamente con toda su personalidad artística» (1990, 6), y en el que no duda en reiterar cómo gracias a la descomposición, a la deformación de lo real (a la

3 La conocida tendencia de Caballero Bonald a la continua reescritura de su obra (cf. Flores Requejo 1999) en numerosas ocasiones afecta también a la revisión de los títulos. En el caso que nos ocupa, el título original, al ser incorporado el poema a *Laberinto de fortuna*, e imagino que para facilitar su ‘decodificación’, empezará a titularse «Femme nue (Picasso)». Título que pierde en la última de las colecciones en la que se recoge *Anatomía poética* (Caballero Bonald, Fajardo 2014, 120-1), en la que se titulará «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas» (en el índice, se lee, por error: «No sin ser reformada puede la realidad exhibir sus enigmas»), lo que puede dar idea de hasta qué punto ha llegado a identificarse Caballero Bonald con esta frase, que aparece así despojada de cualquier referencia circunstancial al ‘tema’ original. El poema, y es otra muestra más de la relevancia que da nuestro autor a la máxima en examen, cierra el volumen, en el que colabora con José Luis Fajardo.

4 Amigo de pintores, y pintor él mismo, Caballero Bonald se considera no un pintor frustrado, sino un pintor muy poco conocido (Pedrós-Gascón 2011, 298). Y a la pintura ha dedicado perspicaces reflexiones – críticas de exposiciones, presentaciones de catálogos, y estudios. Para Payeras Grau (1997, 68), es en este poema, «Femme nue», donde se desarrolla de modo más completo la fascinación por el arte de nuestro autor.

que denomina, en otro momento, «desfiguración operativa», es decir, funcional, no gratuita⁵), y a su reelaboración (es inevitable pensar en la preocupación derridiana de deconstruir la poesía y su lenguaje), el artista logra ofrecernos «otra turbadora versión de la realidad»; Picasso, nótese los verbos:

Deforma, desmantela, disecciona la realidad para poner a nuestro alcance otra turbadora versión de la realidad o, mejor dicho, otra versión posible - o imposible - de los enigmas de la realidad. Ahí está ya la poesía, es decir, el descubrimiento de un mundo que revaloriza el valor usual del mundo. (Caballero Bonald 1990, 7)⁶

Y precisamente en su valor hermenéutico reside el verdadero sentido del arte para Caballero Bonald, cuya obra responde a una apasionada voluntad de búsqueda y de indagación en los recovecos más oscuros de lo real, «en los espacios solitarios, complejos y escondidos de la vida, del pensamiento» (donde quizá puedan vislumbrarse esas «luces tamizadas y engañosas» que son, en el fondo, las que más le interesan, según él mismo ha declarado [Ripoll 1986, 112]), e inseparable, porque son las dos caras de una misma moneda, de su perenne preocupación por la validez artística del texto. Lo que explica, en buena manera, su fascinación por las dos grandes sensibilidades creadoras en las que se asienta su poética - junto con el romanticismo y el simbolismo -, el irracionalismo, de ascendencia surrealista, y el barroco;⁷ dos estéticas de la búsqueda y, a menudo, del hallazgo;⁸ y su fascinación también por las equívocas sendas

5 Según él mismo afirma explícitamente al hilo, precisamente, y no es casualidad, de un comentario acerca de sus experiencias juveniles como pintor: «Conservo algunos de los dibujos que confeccioné entonces y pienso que, un poco a contrapelo de su ingenuismo o de sus ostensibles nimiedades formalistas, se filtra por ahí un cierto gusto por la desfiguración operativa de la realidad, algo que habría de seguir afectándome muchos años después: no sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas» (2010a, 333).

6 La revelación artística se presenta de este modo, según apuntaba antes, como una preciosa vía de conocimiento, y así lo subraya nuestro autor en otro momento: «el malagueño alumbra el límite secreto de la realidad porque deforma el contenido de la realidad. Toda su sabiduría expresiva está montada sobre esa aparente paradoja» (1990, 19); una de esas aparentes paradojas, dicho sea de paso, muy de su gusto, como veremos.

7 A juicio de Caballero Bonald, el surrealismo - un movimiento que considera esencial en el desarrollo de la poesía occidental moderna en general, y de la suya en particular -, y en cuanto estrategia generadora de la poesía entendida como un 'hecho lingüístico', ahonda en la experiencia y en lo onírico hasta encontrar «esa preeminencia, esa superioridad expresiva que alienta en el entramado último de la experiencia de lo real» (1990, 9; cf. 2010a, 343). Un ahondar, para «sacar a flote el lado oscuro de la realidad, ése que acabará siendo el más luminoso», que considera también propio y caracterizador de la estética barroca, por encima, o más allá de sus aspectos formales: para nuestro autor, «toda interpretación del mundo es barroca» (2006a, 79).

8 Resulta muy significativo, al respecto, que Caballero Bonald relacione, y casi sobreponga, al recordar sus años de formación lírica, la deslumbrante lectura de la

de enigmas y laberintos, elemento central, este último, de su propia mitología personal: «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», como auspiciaba Baudelaire, en un verso muy amado y citado por nuestro autor; efectivamente, al fondo de lo desconocido para descubrir lo nuevo, ese mundo emocionante y fabuloso que se oculta en lo más celado de la realidad y en el que se encierra lo que el propio Caballero Bonald denomina «el gran secreto» (Pedrós-Gascón 2011, 365); o para crearlo, mediante un proceso de interiorización e interpretación de lo real, como antes apuntaba, que ha de ser necesariamente osado e imaginativo (porque «solo una audaz técnica de la imaginación puede convertir lo banal en portentoso», Caballero Bonald 2006a, 74), y que conlleva la ruptura de la que podría considerarse como una imagen de la realidad limitada y limitante; en palabras de Ark Setratadeunadisgregación install:

Caballero Bonald recalca que es imposible jamás conocerse completamente, ya que no existe el espejo o la palabra capaz de devolverle una imagen que capte su multiplicidad auténtica [...]. Lo que se presenta como la imagen verdadera no es más que una delimitación y exclusión de otros aspectos ocultos de una realidad infinitamente variable. Por lo tanto se estipula que la destrucción de semejante representación es necesaria para cualquier conocimiento válido, como se ve en 'Femme nue (Picasso)'. (1993, 167-8)

Y todo lo dicho hasta ahora implica y significa, en el sistema bonaldiano, nombrar y definir libremente, y de forma desacostumbrada, lo real:

Todos sabemos que no hay nada más misterioso que esa maraña de sensaciones que, para entendernos, llamamos realidad. Inventarla es en este caso intentar definirla libremente, restaurarla según un baremo que no tiene nada que ver con ninguna de las convenciones al uso. (Caballero Bonald 1990, 8-9)

Una definición subjetiva de lo real que en la poética del escritor jerezano equivale, asimismo, a ser verdadera y auténticamente barroco: Caballero Bonald, que considera el barroco un instrumento de subversión de los valores establecidos (2006a, 73; cf. Mella 2001), afirma emplear tal apelativo en su acepción de audacia enriquecedora, de innovación léxica, de revulsivo metafórico o sintáctico. El barroquismo supone, sobre todo, a su juicio, «una tendencia antidogmática, poco menos que subversiva, en la búsqueda de procedimientos para sustituir ideas por palabras»; y barroco es

poesía gongorina y la de algunas obras de ascendencia surrealista (cf. Caballero Bonald 1995, 199-200; 2006a, 77).

para él el escritor «que avanza por libre, que remodela literariamente la lógica de la vida» y que es capaz de transgredir «las convencionales fronteras expresivas de la lengua» (2006a, 72, 75).⁹

De transgredir el lenguaje con el lenguaje y desde el lenguaje (insustituible elemento de reflexión ético-estética para nuestro autor¹⁰), porque todo nace del verbo - una centralidad heideggeriana -, de esa palabra «que significa todas las palabras», como hemos visto,¹¹ y pasa a través de él, de un lenguaje consciente de sus límites, pues no hay que olvidar que si en la raíz de la poesía contemporánea está la crisis de la percepción, y la del sujeto - tema sobre el que volveré -, también lo está la del instrumento que permite hacerlas conscientes y expresarlas: «¿Qué significa la conciencia del yo y del mundo si no hay conexión entre el lenguaje y la realidad?», se pregunta y nos pregunta Ardanuy López (2009, 208). Un lenguaje consciente de sus límites, como decía, pero también de su extraordinario poder, como bien sabe Caballero Bonald, que ha hecho de la reflexión poética en torno a este tema uno de los elementos más significativos de su obra, especialmente a partir de mediados de la década de los setenta, en la que afianza su visión de la poesía como «acto de lenguaje» (lo que coincide - ambas cosas están estrechamente relacionadas - con la extraordinaria inflexión que se produce en su escritura, tras una larga crisis personal y creativa y un largo silencio literario,¹² con la publicación de *Ágata ojo de gato*, 1974¹³), y del lenguaje como totalidad creadora:

9 Y eso fue precisamente lo que hizo Picasso, seleccionar todos sus bagajes, pictóricos y literarios, y asociarlos a la aventura suprema de la libertad (Caballero Bonald 1990, 8).

10 Afirma nuestro autor al respecto «El lenguaje es para mí una ética, una reflexión ético-estética. Mi ética, mi responsabilidad como escritor consiste en mi trabajo artístico con el lenguaje, en la búsqueda de un lenguaje que se corresponda con esa aproximación al conocimiento de la realidad. [...] Si no fuese así, a lo más que llegaría es a ser un copista. El estilo es la vida» (García-Montero 2006, 26).

11 Además, en su «Prefacio» a *Entreguerras*, escribe Caballero Bonald: «y allí comparecía ese vocablo que de sus acepciones se libera | que acaso siga siendo el único capaz de reescribir enumerar la vida | interpolando en su fijeza el entramado último del verbo | aquel que nunca se acompasa a los amordazados rumbos del lenguaje | y acaba segregando la palabra que significa todas las palabras» (2012, 20).

12 Provocados, según sus propias declaraciones, por su incapacidad de compaginar totalmente su actividad política, de oposición a la dictadura franquista, y su actividad literaria: la época 'imponía' una poesía de corte socio-realista, en la que participó, que nada tenía que ver con su mundo creativo, y que nunca logró satisfacerlo. Hasta que empieza a ser consciente, y lo declarará explícitamente en su prólogo a su edición de la *Literatura cubana de la revolución* (1968), de que la literatura verdaderamente revolucionaria y comprometida es la creada por ese escritor que proyecta hacia el futuro la técnica y el arte de escribir. La única que de verdad responde a la auténtica función social de la literatura, y la única que posee verdadera eficacia, tanto mayor, cuanto más ahonde el escritor en los 'transfondos' de la realidad. Presupuestos que animan las obras que citaré de inmediato.

13 Una obra extraordinaria que «fijó en el timón el rumbo posterior», haciendo que la novela «expresara el extrañamiento del mundo a través del extrañamiento de los

la poesía es un hecho lingüístico, un acto de lenguaje. Son las palabras las que, enlazadas de una manera concreta o asociadas al texto de un modo inusitado, crean, inventan esa versión emocionante de la realidad que llamamos poesía. [...]. Quién duda que, formalmente hablando, la poesía consiste en la facultad para elegir esas palabras que, ensambladas, crean una nueva realidad. (2010b, 10)¹⁴

Un acto de lenguaje en el que las palabras funcionan como otra realidad, la sustituyen, mediante un proceso que es, al mismo tiempo, una forma de destrucción, de subversión, y de recreación, y, por ello, demiúrgico, y orientado a la búsqueda de lo oculto, de lo central y sustancial,¹⁵ sin rehuir ni el error (cf. Flores Requejo 2016) ni el hermetismo, por el que se ha sentido siempre profundamente atraído (cf. Pedrós-Gascón 2011, 118; Hernández 1978, 109).

3 La deformación artística como subversión de los cánones

Como habrá podido intuirse, en el terreno literario, la deformación artística (que presupone, lógicamente, un rechazo radical de esa literatura mimética¹⁶ que nuestro autor no ha dudado en denostar en

recursos verbales» según indica Sanz Villanueva (2008, 130); y a la que seguirán obras fundamentales en la bibliografía de nuestro autor y para la literatura española de la época, tanto en su vertiente lírica como narrativa, inseparables en nuestro autor (cf. Flores Requejo 2014) como *Descrédito del héroe* (1977), *Toda la noche oyeron pasar pájaros* (1981) o *Laberinto de fortuna* (1984). Es la época central de su obra, en la que alcanza su madurez expresiva, por lo que algunos autores, como Neira, y por lo que se refiere a la poesía, la consideran la etapa de «la experiencia del lenguaje», que iría desde 1964, fecha de escritura de los primeros poemas de *Descrédito del héroe* a 1984 (Neira 2015, 53). Etapa en la que, a mi juicio, debe incluirse también su producción novelística coeva, así como la que creo que puede considerarse como su más interesante antología poética, por lo que se refiere a sus variantes, *Selección natural* (1983).

14 El lenguaje posee una extraordinaria relevancia para Caballero Bonald pero, como afirma Talens, cuya opinión comparto totalmente, no debe soslayarse que cuando se destaca, en relación con su obra, su impresionante capacidad verbal y la brillantez de los recursos que pone en juego, no hay que entenderlo solo como descripción de un estilo, sino como síntoma caracterizador de un mundo que se compone nada más (y nada menos) que de palabras y que sabe que, puesto que no hay ningún más allá, hay que trabajar con ellas con todo el rigor del orfebre (Talens 2007, 27; cf. Gimferrer 1989, 10; Lanz 2007, 104-5).

15 Ardanuy López, que cita «Femme nue», comenta al respecto: «Queda claro que la deformación transgresora no niega el objetivo de la belleza y la armonía, sino que se propone como método para que la expresión artística sea instrumento de búsqueda de lo sustantivo y no adjetivación ornamental de lo sabido» (2009, 108).

16 Porque, como afirma en *Entreguerras*, «no es posible entender la forja de una ficción capaz de ser fructuosa | sin anular primero las serviles explícitas copias de una experiencia | ya banalizada de antemano por su inválida literal versión de los hechos» (2012, 44-5).

numerosas ocasiones en sus versos,¹⁷ paupérrima y baladí, negadora no solo del conocimiento,¹⁸ sino también de la belleza¹⁹), se orienta a la destrucción y subversión de los cánones prosódicos y estilísticos del realismo («Si el pintor subvierte los cánones convencionales de la belleza, el poeta destruye los de la prosodia», 1990, 22). Subversiones del canon²⁰ que, en el caso concreto de la obra de nuestro autor, que no en vano es un continuo experimentador en las potencialidades estéticas del lenguaje, se verifican a niveles distintos y mediante mecanismos diferentes, pero ligados todos, en mayor o menor medida, a formas de alteración y ruptura de la lógica discursiva 'externa', según la denomina el propio Caballero Bonald, y de sus convenciones, que el artista transgrede, quiebra, para conectar con esa otra lógica interior, constitutiva y característica del discurso

17 Y baste el siguiente ejemplo, del poemario antes citado: «qué invasión de retratos explícitos triviales fidelísimos | no más que clonaciones de lo anodino de lo baladí | copias vagas inocuas que tan sólo sugieren algún deficitario condimento | inoperantes códigos que apenas ornamentan la costra de la realidad» (Caballero Bonald 2012, 175-6).

18 Como acabamos de ver, se trata de ineficaces códigos que se mantienen en la costra, en lo más externo de la realidad, sin penetrar en ella ni en sus secretos.

19 Inseparable, a juicio de nuestro autor, de la destrucción y descomposición, porque «nunca es del todo cierta la belleza sino después de haber sido inverosímil» (2012, 51). Una belleza que se nos presenta, por tanto, como un 'producto' o creación de la sensibilidad artística e imaginativa: «hermética inconsutil y esquivia», se niega a los siervos de la costumbre, a los «escribanos grafómanos copistas» y otras gentes de miserable ralea, capaces solo de «copias vagas inocuas», y que «en ningún caso admiten la profusión de luz que cohabita en la sombra | ese imán que repele los condimentos vacuos de la imaginación»; mientras que se entrega, en cambio, y solo, a los excéntricos y visionarios, entre los que él mismo se incluye; a los rozados por esa locura «que en lo más hondo en lo más claro de la razón germina» (2012, 150-1, 51) y que abre el espacio a la clarividencia, como ya nos había dicho en poemas como «Tema de Durero» («mientras | va franqueando la locura | su único rumbo a la clarividencia») o «Fundadas sospechas» («Yo he visto ese conmovedor trayecto de la clarividencia perfeccionado al fin por la locura», 2011, 431, 373).

20 Resulta al respecto muy revelador que el poema de *Manual de infractores* (2005) en el que se incluye la máxima en examen («No sin ser deformada...») se titule, precisamente, «Canon», y se haga en sus versos una crítica al arte mimético - literatura, música y pintura - similar a las que acabamos de ver. Una crítica que constituye el tema central de la composición, que así concluye: «La vida es justamente su apariencia? | ¿Nuestra ambición no es más que ese artificio | que emula la obiedad de la memoria? | ¿Ya sólo significan las palabras | lo que en los diccionarios significan? | Todo está al fin surtido de facsímiles, | todo hiede a retrato y a remedo. | No sin ser deformada | puede la realidad exhibir sus enigmas» (2011, 569). Unos versos, sobre los que comenta Lanz: «'No sin ser deformada | puede la realidad exhibir sus enigmas', escribe el poeta en «Canon», tras preguntarse: '¿La vida es justamente su apariencia?'. Efectivamente, parece contestar en el propio poema: la vida es justamente su apariencia. Ahí radica la esencia de la estética barroca que sustenta su escritura poética bonaldina y su perfecta imbricación en una perspectiva crítica» (2007, 105). Por otra parte, y a propósito de la referencia a los diccionarios, recuerdo que Caballero Bonald ha declarado en numerosas ocasiones su voluntad de dar vida a una palabra suficiente, salvadora, a la verdadera palabra poética, cuyo significado va mucho más allá «del que posee en los diccionarios» (cf. Caballero Bonald 2010a, 545-6; 2010b, 10; 2012, 42-3).

artístico - es inevitable pensar en la conocida «razón poética» de María Zambrano -, que somete el pensamiento lógico a la intuición lingüística²¹ y que puede llegar a poseer una coherencia que incluso es a veces más profunda que la que suministra la propia reflexión, es decir, que la que puede ofrecernos un acercamiento meramente intelectual a la vida y a los seres.

Además, esta lógica interior, poética, no solo desvela o reinterpreta la realidad, sino que también la potencia, la enaltece (1990, 17),²² y llega incluso a alterarla, a ampliarla,²³ y ‘corregirla’:

surge de pronto el relámpago poético, algo que va más allá de la técnica, del oficio - por muy sabios que sean - y conecta con la cara oculta de la realidad. Es el momento de la tramitación comunicativa del arte. Lo que Picasso elabora no es una copia de la naturaleza, sino una rectificación de la naturaleza.²⁴ (1990, 7)

Unas afirmaciones en las que no es difícil advertir las huellas de un profundo espíritu romántico.

21 Según afirma nuestro autor en conversación con Abril, tras comentar - nótese de nuevo la centralidad otorgada al lenguaje y a una forma de conocimiento intuitiva y creativa - que lo que más le atrae y conmueve de la poesía es la seducción verbal, que las palabras, las imágenes, le abran una puerta, rompan un sello, le descubran algo emocionante, le permitan asomarme a un mundo desconocido. A lo que añade: «Sigo siendo mitad romántico, mitad surrealista, que no son opciones tan distintas como parecen. Creo más que nada en la subordinación del pensamiento lógico a la intuición lingüística. Y eso es lo que más me conmueve de mi propia poesía y de la de los demás» (Abril 2011, 29).

22 Esta es otra de las principales razones de la pasión de nuestro autor por el barroco, en tanto artificio poético de sustitución y, al mismo tiempo, de sublimación de la realidad.

23 Una muestra extraordinaria de la ampliación de la naturaleza llevada a cabo por el arte la encontramos en su propia creación de la fabulosa y mitológica Argónida.

24 La importancia de la deformación artística y de la corrección que lleva a cabo el arte sobre la naturaleza quedan aún más patentes en algunas de las variantes que afectan al poema «Femme nue», respecto a la versión ya citada, la de su obra poética completa en su última edición. Nótese, por ejemplo, la diferencia entre ‘instaurar’ («La transgresión de la lógica instauro el predominio de la maravilla», «El socialista», 1990; 1999), y ‘conducir’ («La transgresión de la lógica conduce al predominio de la maravilla», 1984, 1993, 2011; Caballero Bonald, Fajardo 2014). Y aun más interesante resulta esta otra variante, que encontramos solo en 1990 y 1999: «esa mujer desnuda corrige la naturaleza», frente a «esa mujer desnuda pertenece al terror», que encontramos en las restantes versiones.

3.1 De la palabra como alucinógeno y de otras quiebras y disonancias

Entre los principales mecanismos e instrumentos de alteración y ruptura de la lógica discursiva empleados por Caballero Bonald (fiel reflejo, en el plano formal, de su acendrada heterodoxia, rebeldía e iconoclasia), podemos citar, en primer lugar, lo que él mismo considera una tendencia a la función alucinatoria – cómo no recordar la ya canónica fórmula de Aurora de Albornoz (1979) – en los usos lingüísticos, e incluso sintácticos, de la lengua (Villanueva 1998, 362), y que está muy ligada a su voluntad de ‘mitologización’ de la palabra, es decir, a su búsqueda de la ‘capacidad mitológica’ de esta «para crear o inventar esa otra realidad artística subyacente bajo la realidad cotidiana» (Pedrós-Gascón 2011, 96).²⁵

Una actitud que responde, en el fondo, a una visión alucinada de la propia experiencia real y literaria, en la que la imaginación subvierte la realidad, reinventándola, abriendo así un espacio visionario y radicalmente poético, apreciable, sobre todo, a partir de la ya citada novela *Ágata ojo de gato* – una obra que representa la máxima expresión de lo que su autor denomina la «expansión del estilo» (1992, 57), escrita «en un territorio que se parecía mucho a la alucinación», «desde dentro de la propia escritura», en una extraordinaria plenitud de la sensibilidad (2010a, 897)²⁶ – y que reencontramos en *Laberinto de fortuna*, que no en vano «guarda buena parte de su potencial estético precisamente en su voluntad de permanecer al margen de cualquier marco convencional» (Hernández Alonso 1985). Un poemario alucinatorio y alucinado que nos habla de una realidad presentida en sus contornos más ambigüos e inciertos (Flores Requejo 1999, 94) y cuyo título representa un homenaje explícito a un modo de entender la creación literaria en su momento revolucionario y rompedor, según afirma Caballero Bonald en la «Nota del autor» que publica al frente de la citada obra, y en la que destaca que Juan de Mena, como todo gran reformador del curso legal de la literatura, contraviene la norma: instaura la frontera prerrenacentista de un nuevo linaje poético y altera sus más rutinarios usos léxicos y sintácticos (1984, 6).

25 Actitud que considera «una de las más fértiles avanzadas creadoras» de «la actual poética del barroco», 2006a, 77; véanse sus declaraciones a Tino Villanueva 1998, 362.

26 Aurora de Albornoz, que destaca el uso de la palabra como alucinógeno en *Ágata*, subraya, entre otras cosas, que, con la mente alucinada, el poeta-narrador crea un mundo alucinado, sobre todo, por su tono, que «siendo a veces profundamente lírico, otras veces francamente irónico y hasta humorístico, es siempre intensamente poético. Tanto que, casi casi, podríamos ver *Ágata* como un largo poema en prosa. Y todo poema que de verdad lo es tiene mucho de ‘engaño’ o de ‘clarividencia’, de ‘ofuscación’ o de ‘iluminación’: ‘de alucinación’» (1979, 142).

Unas palabras que remiten directamente al propio ideal estético del escritor jerezano (un ideal, como estamos viendo, de ruptura, renovación y creación de un nuevo lenguaje artístico), que precisamente contraviene en *Laberinto de fortuna* una de las más arraigadas de nuestras convenciones literarias, y me refiero a la tradicional distinción entre el verso y la prosa, que nuestro autor supera mediante una modalidad poética poco practicada en la poesía española coeva, aunque no totalmente ausente de ella, y de la que él mismo había dado muestras en *Descrédito del héroe* (en *Descrédito* afecta a ocho de sus sesenta y seis composiciones), la del poema que se presenta tipográficamente como prosa, según gusta decir su autor, que subraya que se trata de:

poemas escritos, compuestos u ordenados tipográficamente como si fuera prosa. No me gusta decir que son poemas en prosa porque el término es equívoco, ni que son prosa poética, por supuesto, tampoco. De hecho, muchos de estos poemas salieron escritos en verso cortado,²⁷ hay un ritmo muy claro en estos poemas. (Payeras Grau 1987, 242)

Efectivamente, en estos poemas, el ritmo interno al que se refiere Bonald, y en el que estriba la naturaleza del fenómeno poético para nuestro autor, no en la disposición gráfica (cf. Martínez de Mingo 1984, 266; Talens 2007, 30-2), es, como indica Neira (2014, 267), la misma silva libre impar que caracteriza sus otros poemarios, solo que sin cesura versal. Y si Caballero Bonald elimina la cesura versal lo hace por considerar la ordenación y presentación en prosa de la materia poética más sugestiva: «Salieron en prosa o los puse en prosa porque me pareció que tenían más atractivo» (Payeras Grau 1987, 242); un atractivo derivado, muy probablemente, si tenemos en cuenta la ‘psicología literaria’ de nuestro autor, de su carácter de novedad y ruptura de canones y convenciones, a lo que se suma su deseo de «dar mayor posibilidad a la eliminación de esa cortina entre el pensamiento y la escritura» que genera la pausa versal (Doce 2011, 57).

A otro nivel, pueden incluirse entre los mecanismos de deformación artística algunos elementos que apuntan a la fragmentación - reflejo de una voluntaria fragmentación del pensamiento²⁸ - y a la quiebra

27 Lo único que puede afirmarse, a ciencia cierta, acerca de esta cuestión, es que dos de los poemas del libro, anticipados en revistas, «La botella vacía se parece a mi alma» y «Homenaje a Durero», aparecieron originalmente en «verso cortado».

28 Sobre esta interesante cuestión destaca Payeras Grau (1997) que el hecho de que Caballero Bonald haya optado por ofrecer su pensamiento de un modo fragmentario y asistemático, revelando aquí y allí indicios que remiten en varias direcciones y, finalmente, a todo un conjunto, es parte del juego, es decir, parte de una concepción lúdica de la literatura; de una concepción de vanguardia también, pues afronta el riesgo

del sistema, consecuencia, para Hernández Alonso, de la actitud inquisitiva y dubitante de Caballero Bonald, que la considera como la única «válida frente a la costra de las verdades aceptadas» (1985, 18),²⁹ y entre los que destacan las ‘rupturas secuenciales’, creadas, por ejemplo, como ocurre en *Ágata ojo de gato*, mediante la introducción de breves párrafos sin principio ni final, en letra cursiva, que «sin justificación alguna rompen el discurso narrativo», según Aurora de Albornoz, para quien funcionan, sobre todo, como «nuevas y necesarias dosis de alucinógeno» (1979, 141).

Se trata de una disgregación metafórica de la realidad – estructurada, no obstante, por el estilo³⁰ – que volveremos a encontrar en otros momentos de su obra, tanto narrativa (el propio Caballero Bonald habla, por ejemplo, de «técnica de mosaico» para referirse a la escritura de *Toda la noche oyeron pasar pájaros*³¹), como lírica, especialmente a partir de *Descrédito del héroe*, de escritura en parte simultánea a la de *Ágata ojo de gato*, y muy ligada a esta, como bien se sabe – esos vasos comunicantes de ascendencia surrealista tan de su gusto –, y en cuyos versos la realidad se somete a una suerte de «examen malicioso», malévol (el malevolismo del que hace gala nuestro autor, es también un malevolismo formal, retórico), mediante una mezcla de elementos paródicos y alegóricos que vienen a generar como una representación, a ritmo sincopado, de algunas insanas mitologías adheridas a la historia contemporánea, según palabras del propio Caballero Bonald (1983, 29), y gracias también a una sabia superposición de lenguajes, tonos y planos (espaciales, temporales, mitológicos, emocionales y líricos).

de la fragmentación, la crítica a los valores establecidos y, además, se erige en obra abierta que exige la complicidad del lector; asume también un sentido ético, y conduce no a una ‘doctrina’ cerrada, sino a un pensamiento ‘in fieri’, susceptible de revisión y perfeccionamiento, que no aspira a una verdad última sino a la defensa de una filosofía subjetiva. El carácter fragmentario, por lo demás, no es en absoluto arbitrario: traduce de modo muy preciso y exacto el caos en que la realidad se produce, el carácter proteico del pensamiento, la laberíntica disposición de la existencia, el azar del destino y el carácter asistemático del camino hacia el conocimiento que el autor ha trazado (1997, 63).

29 En palabras del citado crítico, los poemas de *Laberinto* pueden considerarse «producto sofisticado de una penetración crítica en los hábitos lingüístico y en la envoltura de vulgaridad que cubre por lo general nuestra existencia. Si todo verdadero arte es por definición un acto de rebeldía frente al código estético y moral vigente, Bonald ha hermanado en su sedición individual la exploración en la capacidad lúdica del lenguaje con una sabia fórmula visionaria aplicada a la disección caústica de nuestros ritos cotidianos» (Hernández Alonso 1985).

30 Creo que puede extenderse a la mayor parte de la obra de nuestro autor publicada a partir de la segunda mitad de la década de los setenta la apreciación de Yborra Aznar acerca de *Campo de Agramante*, en la que indica que el estilo posee un valor estructural en el relato al convertirse en elemento superador de la disgregación (1998, 366).

31 Afirma textualmente Caballero Bonald: «La novela tiene una técnica de mosaico en cierto modo, y en muchas piezas sueltas que se van situando en un plano y que a la larga poco a poco van creando un paisaje más o menos reconocible» (1992, 58-9).

A la quiebra del sistema contribuyen también la destrucción y reelaboración de tópicos y frases hechas,³² y las disonancias sémicas, especialmente abundantes, aunque no privativas de este, en el ya citado poemario *Laberinto de fortuna*, en el que es frecuente, como indica Neira, que el sintagma nominal ofrezca una notable disonancia entre el sustantivo y el adjetivo, «pues este predica cualidades que no corresponden a aquel» (2014, 270), lo que provoca una sinestesia que genera extrañeza en la lectura y obliga al lector a reinterpretar la imagen. Disonancias que presentan distintas e interesantes tipologías: adjetivos que en español tienen el sema - + ser animado - califican a sustantivos que carecen de él; sustantivos abstractos son dotados de cualidades que corresponden al ámbito humano, y cualidades de sustantivos concretos se aplican a los abstractos. Al mismo tiempo, en bastantes ocasiones, la calificación es contraria a la naturaleza del sustantivo, generalmente en el orden abstracto o moral, pero también en el físico o sensorial, lo que produce verdaderas antinomias. A juicio del citado crítico, esta adjetivación extrañadora, que quiebra las reglas semánticas del lenguaje y hunde sus raíces en los movimientos vanguardistas de inicios del siglo XX, «es una manera más de infracción, la de la forma al servicio del significado de todo el poemario» (Neira 2014, 270; cf. 2015, 81, 96).

Cabe recordar, asimismo, otros procedimientos de transgresión del código, indicados por Yborra Aznar (1998) como caracterizadores de la novela de nuestro autor, especialmente por lo que se refiere a *Ágata ojo de gato*, *Toda la noche oyeron pasar pájaros* y *Campo de Agramante*, pero que, a mi juicio, pueden aplicarse también a buena parte de sus poemarios, pues, como ya he indicado, no hay por qué separar su poesía de su prosa. Entre ellos, pueden citarse, por ejemplo, la cuantificación de adjetivos no cuantificables, rasgo personal del estilo bonaldiano; las personificaciones, en las que se observa el carácter mágico de la ficción; las hipérbolas transfiguradoras de la realidad tangible; las antítesis, que crean un contraste sugeridor de alternancias con el que se supera la oposición latente y se insinúa un significado más abierto y sugerente; símiles que corporeizan lo intangible; símbolos que evocan las ambiguas correspondencias con lo real; sinécdoques conformadoras de un universo literario determinado por objetos que adquieren un nuevo significado; palabras

32 Sobre las que comenta Caimari Frau: «Caballero Bonald rompe los diques de austeridad lingüística y contención expresiva. No se contenta con parodiar frases manteniendo su estructura sino que parodia rompiendo el sistema; usa locuciones, clisés, muletillas, repentinándolas, esto es, analizándolas, haciendo revivir el sentido de sus elementos y produciendo así un efecto expresivo inesperado. Introduce en sus poemas variantes de famosas fórmulas y las aplica humorísticamente; estas distintas variantes vienen a romper el sistema esperado y por medio de la parodia y el ridículo pretende su destrucción» (1993, 130).

con un valor que trasciende el objetivo sugiriendo una realidad referencial subjetiva; así como las deformaciones, que promueven una nueva percepción de la realidad (Yborra Aznar 1998, 365).

Otro elemento destacable, por lo que se refiere a los mecanismos de ruptura de las expectativas y, por ello, de ruptura del sistema, es el amplio uso de la paradoja que encontramos en buena parte de la obra de nuestro autor. Una figura retórica - con la que Caballero Bonald parece responder críticamente a un modo de concebir la existencia y el arte que considera insuficiente y errado - dirigida a 'dinamitar' el centro del discurso lógico, y que con sus contradicciones, que pueden rozar el oxímoron, sorprendentes y novedosas, nos obligan a reconsiderar el sentido de lo precedentemente leído (cf. Caimari Frau 1993, 127-9) y, en una perspectiva más amplia, el sentido que damos a lo real o a sus apariencias.

Tales paradojas se inscriben, en ocasiones, en contextos irónicos (no hay que olvidar que «el registro irónico dispara las alarmas del sentido», Mainer 1995, 197) muy del gusto de nuestro autor, para quien constituyen un eficaz elemento de desmitificación y distanciamiento artístico, y que a veces alcanza la ironía en su obra mediante la propia sintaxis³³ y, en otros momentos, con el uso de las lýtotes barrocas o de mecanismos de deformación estética como la cosificación y caricaturización).³⁴ Recursos que podrían incluirse en lo que Fanny Rubio - que destaca, en concreto, de *Laberinto*, precisamente el hecho de que todos sus poemas muestren una palabra que «a sí misma se hace con la sola fuerza de un deseo desestructurador» -, considera una «retórica de la inversión» (aplicable, a mi juicio, a otras obras del autor):

En *Laberinto de fortuna* se afirma una sorprendente retórica de la inversión (desestructuración, fascinación por el reverso, la paradoja), una hermenéutica sabiamente expresada, una estética sin exclusiones, una emotiva erótica. (1985)

33 Según afirma el propio Caballero Bonald - a su manera, se trata también de un procedimiento de «deformación» o, al menos, de ruptura de las expectativas: «Está también la ironía producida a través de la propia sintaxis. La organización, la norma sintáctica está funcionando dentro del poema de tal forma que una pura localización de los términos es ya ironía secundaria» (Ripoll 1986, 109).

34 Al respecto, y acerca precisamente de «Femme nue», comenta Hernández Alonso: «No sin ser deformada - es la frase final - puede la realidad exhibir sus enigmas'. El autor rinde tributo a esta práctica deformadora en varios fragmentos del libro ('Santo oficio', 'Orador puntiagudo', 'Examen de ingenios') en los que el personaje caricaturizado queda oculto tras la capa de imágenes denigrantes y cosificadoras» (1985).

3.2 Las subversiones del espacio, del tiempo y de la representación del yo

Pueden también interpretarse como formas de ruptura de los cánones estéticos realistas y, por ello, como mecanismos literarios de deformación artística, adscribibles a una concepción intuitiva, imaginativa, 'mágica' de la existencia, y asociadas a «esa imantación sensible que - como en el caso del barroquismo - posibilita una previa conducta superrealista frente a la común interpretación de la realidad» (Caballero Bonald 2006b, 347-8), la ruptura o violación de las coordenadas espacio-temporales convencionales. Me refiero a esa sensación que afirma sentir poéticamente nuestro autor, y que poéticamente nos transmite, de haber ido dejando la vida en lugares donde no estuvo nunca, como puede apreciarse en poemas como «Atracción de contrarios» o «Doble vida»: «Se me quedó la vida en muchos sitios | donde no estuve nunca. | Vuelvo así | consecutivamente de esas ávidas | lontananzas de la imaginación | hasta el lugar fortuito en que ahora estoy. | [...] y es como si de pronto se fuera insinuando | un último vestigio de alcohol y de abulia | por los abigarrados vericuetos | del tiempo: | esa impura manera | de ir dejando la vida | en lugares donde no estuve nunca» o «Doble vida»: «Mi memoria equidista de un espacio | donde no estuve nunca: | ya no me queda sitio sino tiempo» (2011, 105, 296).

Se me quedó la vida en muchos sitios
donde no estuve nunca.
Vuelvo así
consecutivamente de esas ávidas
lontananzas de la imaginación
hasta el lugar fortuito en que ahora estoy.
[...] y es como si de pronto se fuera insinuando
un último vestigio de alcohol y de abulia
por los abigarrados vericuetos
del tiempo:
esa impura manera
de ir dejando la vida
en lugares donde no estuve nunca. (105)

Mi memoria equidista de un espacio
donde no estuve nunca:
ya no me queda sitio sino tiempo. (296)

Y me refiero también a sus conocidas «fabulaciones temporales», a su singular tratamiento del tiempo, ya que la voz lírica de Caballero Bonald tiende a anular las distinciones entre pasado, presente y futuro para crear una dimensión temporal única, subjetiva y mítica,

en versos como «Evoco al que no he sido todavía», «Recuerda mientras tanto la historia que no has vivido todavía», «No sé si fue ayer tarde o fue pasado mañana, no sé si es que a sabiendas me equivoco, si todo ha sucedido hace ya tiempo o va a ocurrir después de recordarlo», «También se profetiza lo que ya se ha vivido», «El pasado que viene | nunca será ya el mismo que el que acaba de irse», «Sólo el presente puede modificar el curso del pasado» (2011, 365, 366, 440, 526, 528, 451).

Versos en los que se unen los ecos de una fecunda lectura de Eliot (cf. Flores Requejo 1999, 96), con la visión personalísima y continua del tiempo por parte de nuestro autor, el cual, de todos los enfoques posibles del tema, prefiere insistentemente uno que consiste en contemplar el pasado como profecía del porvenir: «No se espera del futuro ninguna experiencia que no haya dado el pasado, ninguna emoción que no recuerde a otras emociones, ningún pensamiento que no lleve a un pensamiento anterior» (Payeras Grau 1997, 71-2). Estamos ante un entrecruzamiento de sendas y momentos:

El tiempo capturado o enfocado por la linterna del recuerdo en los poemas de Caballero Bonald es un cruce de caminos, un cruce de tiempos: el presente puede inmiscuirse en el pasado con la misma naturalidad con la que el pasado puede ser la sombra del futuro. La vida es un laberinto en el que no siempre se avanza, sino que siempre se rectifica, se vuelve sobre los pasos, se va y se viene, de la edad adulta a la niñez, de la niñez a la senectud, del hoy al ayer, y viceversa. (Mesa Toré 2006, 213-14)³⁵

Como estamos viendo, se trata de un continuo juego de espejos espaciales y temporales – al que contribuye, a veces, el recurso al mito en el plano de la memoria (cf. Andújar Almansa 2000, 59) –, al que hay que sumar la subversiva representación poética del yo que nos ofrece nuestro autor. Al respecto, resulta especialmente significativo que Caballero Bonald asocie en sus páginas biográficas su ya conocida máxima («No sin ser deformada...»), a otro concepto fundamental en su poética, la máscara,³⁶ cuyos simulacros, que son para nuestro autor la esencia de la literatura (cf. 1995, 295; 2003, 12), resulta inevitable poner en relación con la crisis del sujeto que caracteriza a la trayectoria del imaginario poético desde el romanticismo al surrealismo, con su eje de rotación trazado en el simbolismo, en

35 Cf. Andújar Almasa 2000, 53; Talens 2007, 99-100; Lanz 2007, 107; Mella 2012, 95.

36 Afirma al respecto Caballero Bonald en sus memorias: «'No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas', dije en un poema. Aunque a lo mejor opté por aplicarme una fascinante máxima de Nietzsche: 'Todo lo profundo precisa de una máscara'» (2010a, 470; cf. Pedrós-Gascón 2011, 219; Fernández 1997, 12). El dictum nietzscheano, dicho sea de paso, lo cita también María Zambrano en «El payaso y la filosofía».

palabras de Andújar Almansa, y que se concibe, casi siempre, como el intento de lectura de una realidad oculta e inaprensible; una realidad que es, en última instancia «una identidad, la del yo, por lo que es posible que la historia de la poesía moderna sea en gran medida la historia del sujeto que la protagoniza» (2006, 173).³⁷

Una afirmación que nos lleva directamente a uno de los motivos más significativos en la obra de nuestro autor, obsesionado, como él mismo declara, por «el consabido y muy borgiano asunto de los personajes en que uno se puede desdoblar» (Caballero Bonald 1995, 291), y para quien la poesía es, además de un afinadísimo método de conocimiento, como estamos viendo, un potente instrumento de invención del yo, continuamente reinventado y reelaborado en su obra lírica (cf. Carreño 1982, 43; Flores Requejo 2013), en un continuo desdoblamiento que puede y debe ponerse en relación con sus fabulaciones temporales antes citadas, porque «solo la turbia duplicación del *yo* explicaría el continuo vaivén del futuro al pasado, del espacio al tiempo, de la memoria a la ignorancia» (Mainer 1995, 5), que tan profundamente caracterizan a una obra que pone en evidencia, en palabras de Talens, el carácter de constructo (siempre incompleto, siempre *en proceso*) de la identidad y la memoria, esto es, el carácter *no estable* ni *completo* de un sujeto que ya ha comprendido que una (identidad) y otra (memoria) solo son útiles si se basan en la puesta entre paréntesis del bálsamo de las certezas, siendo, como quería Wittgenstein, la duda³⁸ quien construye su sistema (Talens 2007, 33).

Efectivamente, estamos ante un autor intencionado no en perfilar soluciones, sino en plantear la disidencia desde el desconcierto lúcido y desde las continuas preguntas sin respuesta que esa misma lucidez enuncia (Díaz de Castro 2006, 189),³⁹ y también desde una radical ambigüedad, condición imprescindible, para nuestro autor, de toda gran y verdadera literatura, de toda «literatura válida» (2011, 185), y linfa vital de su mundo creativo, en el que todo se pone

37 Y acerca de la máxima que nos ocupa, comenta el citado autor: «solo mediante una realidad lingüísticamente distorsionada y aparentemente contradictoria puede expresarse la interna coherencia moral» (Andújar Almansa 2000, 176).

38 A juicio de Arkinstall, que destaca como unos de los temas bonaldianos en *Laberinto de fortuna* la reivindicación del derecho individual a salir fuera de las normas fijadas por el poder, «quedarse en la duda significa negarse a formar parte del círculo cerrado del poder, eligiendo uno mismo los pasos significativos que determinan la vida» (1993, 166, 168).

39 Cabe recordar que Debicki, refiriéndose a los autores del grupo en el que se incluye Caballero Bonald, se referirá a «un modo de crear mediante intertextualidades, mediante contraposiciones de niveles, mediante juegos de perspectiva, visiones complejas que obligan al mismo lector a entrar en el proceso del poema, y que ofrecen, en últimas cuentas, no significados resueltos, sino invitaciones a participar en un proceso de conocimiento [...] Dejando atrás la confianza en la unicidad y en la permanencia de significados de la obra en sí [...] nos guían hacia este mundo autoconsciente, irresuelto, contradictorio de lo postcontemporáneo» (1987, 53).

continuamente en duda, en entredicho, a través de algunas de sus más características estrategias literarias y figuras retóricas, tanto en ámbito lírico como novelístico, y entre la que podemos recordar la anfibología – considerada por nuestro autor como un validísimo ingrediente estético, y así lo afirma, precisamente a propósito de la obra de Brinkmann, un pintor muy de su gusto (1976, 25) –; las numerosas «construcciones disyuntivas duales» (Yborra Aznar 1998, 40), que son, con frecuencia, «disyuntivas no resueltas» (Flores Requejo 2016, 102-3); las abundantes elipsis, que no hacen sino potenciar una confusión perseguida por un narrador que prefiere plantear interrogantes a resolverlos (Yborra Aznar 1998, 20); así como el uso frecuente de la interrogación y de la negación retóricas, que reflejan todo un modo de ver la vida y el arte basado en la provisionalidad y la incerteza (Flores Requejo 1999, 95), y el empleo de otras figuras que contribuyen a generar la desconcertante incertidumbre a que el texto induce al lector, como zeugmas, anástrofes, hepanadiplosis, hipérbatos, etc. (Neira 2014, 271).

4 A modo de conclusión

Todos los elementos que hemos ido viendo contribuyen a la creación de una obra de alto valor artístico, guiada por un ideal de experimentación y de ruptura permanente,⁴⁰ y caracterizada por un sincretismo total, medular (temático, lingüístico, estético, emocional y de pensamiento), en el que todo se crea y funciona por contraste, en un ‘mestizaje’ (al que contribuyen también las numerosas intertextualidades presentes en la literatura de Caballero Bonald y que, entre otras cosas, subrayan la quiebra del yo ‘autoral’) muy del gusto del escritor jerezano, siempre atraído, fascinado, humana y literariamente, por los territorios fronterizos, por lo mezclado y por lo impuro, para él, no solo un indisputable factor de enriquecimiento del ser humano (2010a, 772), sino también un eficiente instrumento de revelación y clarividencia (cf. 2012, 88-9), a través del cual se manifiesta la capacidad del arte de revelar lo escondido y lo secreto, que es lo que ha perseguido nuestro autor a lo largo de toda su carrera literaria, fiel a una máxima («No sin ser deformada...») que reconoce como el elemento central de su poética.⁴¹ Y así lo reafirma en una obra de la importancia estética y testamentaria de *Entreguerras* (cf. Flores

40 Ya en 1971 manifestaba la ineludible necesidad, para el escritor, de una continua transformación, de una «ruptura permanente», «como única forma válida para no estancarse o convertirse en estatua de sal o en rueda de molino o en funcionario laureado» (Pedrós-Gascón 2011, 107).

41 Pese a que pueda parecer algo exagerada, según afirma en respuesta a una pregunta de su interlocutor, en una entrevista fechada en 1997 (Fernández 1997).

Requejo 2018), en la que, dicho sea de paso, se elimina la puntuación, lo cual no deja de ser otro gesto de rebeldía y de ruptura de los cánones, y en cuyo segundo capítulo - otra desviación más de la norma poética -⁴² se encuentran los siguientes versículos:

no sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas
dijiste alguna vez persuadido de la conformidad severa de ese
aserto
y lo repites ahora con la misma efusión la misma convicción de
entonces. (2012, 44-5)

Y con la misma convicción, y en la misma obra, reafirma también nuestro autor, sirviéndose en este caso de un verso de Montale - una de las numerosas intertextualidades a las que me he referido antes - su rechazo de lo 'razonable' y 'fidedigno', y su defensa de la dimensión mágica y misteriosa de la existencia, es decir, de su dimensión poética; y lo hace, precisamente, al hilo de una lamentación en la que incluye entre los males de la vejez (representada por uno de sus 'atributos' más terribles, la pérdida de la memoria) el hecho de que la rebeldía vaya dejando paso a la resignación y a sus apatías:

malhaya la memoria que va dilapidando sus acopios de dudas
y acepta las ridículas inercias de lo razonable de lo fidedigno
perché solo il farnetico è certezza. (2012, 167)

Una muestra más de su radical inconformismo, de su indocilidad ante dogmas, convenciones y certezas, sea vitales que literarios, como bien refleja su obra creativa, guiada por «una ética de la escritura absolutamente radical», y en la que destaca el esfuerzo de Caballero Bonald por contravenir estilísticamente la norma, por dignificar el fluir penetrante de la lengua, y por vitalizar el sueño (Rubio 1985). Una obra que nos recuerda que, según nuestro autor, el arte está hecho con la materia inagotable de la vida - «el estilo es la vida», como ya hemos visto. Y que la vida equivale a la libertad.

42 Y que se inscribe de modo muy natural en la tendencia bonaldiana a la ruptura de los límites entre los géneros literarios, a los que ha considerado siempre una mera trampa para neófitos.

Bibliografía

- Abril, Juan Carlos (2011). «*Navigare necesse, vivere non necesse*. Entrevista a J.M. Caballero Bonald». *Ínsula*, 775-776, 28-31.
- Albornoz, Aurora de (1979). *Hacia la realidad creada*. Barcelona: Península.
- Andújar Almansa, José (2000). «Memoria, mito y laberinto en *Descrédito del héroe*, de J.M. Caballero Bonald». *Dicenda*, 18, 51-60.
- Andújar Almansa, José (2006). «Los asedios del yo (sobre *Descrédito del héroe*)». *Litoral*, 242, 173-79.
- Ardanuy López, Jordi (2009). «Transcendencia y lenguaje en la tradición moderna. Esbozo de una ontogénesis poética a partir de *Las ínsulas extrañas*». Dehennin, Elsa; Paepe, Christian de (eds), *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea. Poemas y ensayos*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V., 197-218.
- Arkinstall, Christine (1993). *El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- Caballero Bonald, José Manuel (1976). «Brinkmann en su jardín de las delicias». Amon, Santiago; Caballero Bonald, José Manuel; Fábrega, Luis; Soto, Juvenal, *Brinkmann*. Madrid: Ediciones Rayuela, 23-6.
- Caballero Bonald, José Manuel (1983). *Selección natural*. Madrid: Cátedra.
- Caballero Bonald, José Manuel (1984). *Laberinto de fortuna*. Barcelona: Laia.
- Caballero Bonald, José Manuel (1990). *Leer a Picasso*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso; Ayuntamiento de Málaga.
- Caballero Bonald, José Manuel (1992). «Reflexión sobre mi obra literaria». Polo, Victorino (ed.), *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*. Murcia: Universidad de Murcia, 47-60.
- Caballero Bonald, José Manuel (1993). *Descrédito del héroe y Laberinto de fortuna (Nueva edición revisada)*. Madrid: Visor.
- Caballero Bonald, José Manuel (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- Caballero Bonald, José Manuel (1999). *Copias del natural*. Madrid: Alfaguara.
- Caballero Bonald, José Manuel (2003). *Memoria, ficción*. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca; Eurográficas.
- Caballero Bonald, José Manuel (2006a). *Relecturas, prosas reunidas (1956-2005)*, vol. 1. Ed. de J. Fernández Palacios. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Caballero Bonald, José Manuel (2006b). *Relecturas, prosas reunidas (1956-2005)*, vol. 2. Ed. de J. Fernández Palacios. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Caballero Bonald, José Manuel (2010a). *La novela de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.
- Caballero Bonald, José Manuel (2010b). *Prefiguraciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Caballero Bonald, José Manuel (2011). *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa*. Barcelona: Seix-Barral.
- Caballero Bonald, José Manuel (2012). *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas*. Barcelona: Seix-Barral.
- Caballero Bonald, José Manuel; Fajardo, José Luis (2014). *Anatomía poética. Diálogos de la literatura y la pintura*. Madrid: Círculo de tiza.
- Caimari Frau, Francisca (1993). «El laberinto de fortuna de J.M. Caballero Bonald. Problemas de lengua y estilo». *Caligrama*, 5, 123-46.

- Carreño, Antonio (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Debicki, Andrew P. (1987). *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- Díaz de Castro, Francisco José (2006). «El manual de infractores de J.M. C.B.». *Litoral*, 242, 188-93.
- Doce, Jordi (2011). «Noche, memoria, ruina. Entrevista con José Manuel Caballero Bonald». *Minerva*, 17, 56-61. URL <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=477> (2019-05-21).
- Fernández, J.D. (1997). «Entrevista a Caballero Bonald». *Hoy*, 4 de noviembre, 12.
- Flores Requejo, María José (1999). *La obra poética de Caballero Bonald y sus variantes*. Mérida: Editora Regional de Extremadura; Universidad de Extremadura.
- Flores Requejo, María José (2013). «Soy esos hombres juntos. Identidad y ficción en la obra poética de José Manuel Caballero Bonald». *Cuadernos AISPI*, 1, 155-68. DOI <http://dx.doi.org/10.14672/1.2013.1084>.
- Flores Requejo, María José (2014). «Prólogo». Caballero Bonald, José Manuel, *Fábula y memoria (Antología poética en verso y prosa)*. Introducción y selección de María José Flores Requejo. Madrid: Alianza Editorial, 15-27.
- Flores Requejo, María José (2016). «Acerca de la libertad y el riesgo: notas sobre *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, de José Manuel Caballero Bonald». *Campo de Agramante*, 18, 93-110.
- Flores Requejo, María José (2018). *Poética y memoria: Entreguerras o De la naturaleza de las cosas, de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Alfar.
- García Montero, Luis (2006). «Preguntas / respuestas. Luis García Montero. José Manuel Caballero Bonald». *Litoral*, 242, 24-30.
- Gimferrer, Pere (1989). «Con Caballero Bonald. Prólogo». Caballero Bonald, José Manuel, *Doble vida. Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 7-11.
- Hernández, Antonio (1978). *La poética del 50. Una promoción desheredada. (Estudio y antología)*. Madrid: Zero-Zyx.
- Hernández Alonso, Salvador (1985). «*Laberinto de fortuna*». *Ínsula*, 469, 18.
- Lanz, Juan José (2007). «Sobre los modos de la insumisión: *Manual de infractores*, de José Manuel Caballero Bonald». *Zurgai*, 104-8. URL <http://www.zurgai.com/jose-manuel-caballero-bonald.html> (2019-06-06).
- Mainer, José Carlos (1995). «Gestión de simulacros». *Poesía en el campus*, 30, 4-8.
- Martínez de Mingo, Luis (1984). «Caballero Bonald: fabulador de nuestras carencias». López de Abiada, José Manuel (ed.), *Entre la Cruz y la Espada: En torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*. Madrid: Gredos, 265-72.
- Mella, Olga Guadalupe (2001). «Reinterpretaciones del pasado literario: Posmodernidad, barroco y temporalidad en la obra poética de José Manuel Caballero Bonald». Fuente Ballesteros, Ricardo de la; Pérez-Magallón, Jesús; Jouve-Martín, José Ramón (eds), *Del barroco al neobarroco: Realidades y transferencias culturales* (Valladolid, 23-25 de junio de 2010). Valladolid: Universitas Castellae, 93-110.
- Mella, Olga Guadalupe (2012). «Escrituras recurrentes: la ficción del tiempo en la poesía de José Manuel Caballero Bonald». *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, 95-119.
- Mesá Toré, José Antonio (2006). «Somos el tiempo que nos queda». *Litoral*, 242, 212-14.

- Neira, Julio (2014). «Memoria, transgresión y retórica en el *Laberinto de fortuna* de José Manuel Caballero Bonald». *EPOS*, 30, 261-72. DOI <https://doi.org/10.5944/epos.30.2014.16102>.
- Neira, Julio (2015). «José Manuel Caballero Bonald, una poética de la transgresión». *José Manuel Caballero Bonald. Descrédito del Héroe y Manual de infractores*. Ed. e introducción de Julio Neira. Madrid: Cátedra, 15-112.
- Payeras Grau, María (1987). «Entrevista con J.M. Caballero Bonald». *Caligrama*, 2(2), 237-46.
- Payeras Grau, María (1997). *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- Pedrós-Gascón, Antonio F. (2011). *Regreso a Argónida en 33 entrevistas*. Introducción y selección de Antonio F. Pedrós-Gascón. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Ripoll, José Ramón (1986). «La nave va. Una charla con José Manuel Caballero Bonald». *Olvidos de Granada*, 1, 108-11.
- Rubio, Fanny (1985). «Regreso a la oscuridad interior». *La Gaceta de Libro*, febrero, 23.
- Sanz Villanueva, Santos (2008). «Cuarta mesa redonda». Parra Ramos, Josefa; Rodríguez Gómez, Ricardo (eds), *José Manuel Caballero Bonald = Actas del congreso homenaje* (Jerez de la Frontera, 8-10 de noviembre de 2006). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 125-33.
- Talens, Jenaro (2007). «Anotaciones de un viajero de paso». *José Manuel Caballero Bonald. Summa vitae. Antología poética (1952-2005)*. Prólogo y ed. de Jenaro Talens. Barcelona: Galaxia Gutemberg; Círculo de lectores, 5-35.
- Villanueva, Tino (1998). *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald*. London: Tamesis Book.
- Yborra Aznar, José Juan (1998). *El universo narrativo de Caballero Bonald*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.

Le «cose ispanoamericane». Italo Calvino lettore editoriale degli scrittori latinoamericani

Sara Carini

Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia

Abstract This article deals with Italo Calvino's work as reader Latin American writers for Einaudi during the 1970s. Through specific case studies of editorial mediation taken from Einaudi's archive we will outline the principles used by Calvino to assure publication of Latin American works. That will help us to include Calvino's activity into the field of Latin American literature reception and editorial mediation studies in Italy during the second half of the 20th century.

Keywords Italo Calvino. Hispano-American Literature. Publishing industry. Einaudi editore.

Sommario 1 Introduzione. – 1.1 Contro gli «scrittori ufficiali». – 2 Calvino lettore editoriale in Einaudi. – 2.1 L'antologia di giovani poeti e la libertà dell'editore. – 2.2 Scegliere bene, piuttosto scartando. – 2.3 Calvino e gli argentini. – 3 Conclusioni.



Peer review

Submitted	2018-01-26
Accepted	2018-04-01
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Carini, Sara (2019). «Le 'cose ispanoamericane'. Italo Calvino lettore editoriale degli scrittori latinoamericani». *Rassegna iberistica*, 42(111), 87-100.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/005

1 Introduzione

Nel secondo Novecento l'editoria italiana ha vissuto una delle sue epoche più vivaci, sotto la guida, tra gli altri, di quelli che la critica ha definito i *letterati editori* (Cadioli 2017, 14-15): personalità letterarie che attraverso il proprio lavoro all'interno delle case editrici hanno agito affinché la cultura aderisse a una precisa forma di pensiero, direttamente assimilabile alla traiettoria che ciascuna di esse intraprese in modo individuale come artista o intellettuale. Studiare come i *letterati editori* si confrontarono con la letteratura ispanoamericana permette di capire quali siano stati i filtri applicati alla lettura e all'interpretazione dei testi provenienti dall'America Latina nell'avvicinarsi delle stagioni letterarie e politiche italiane, contribuendo ad allargare i risultati che fino ad oggi sono stati raggiunti nell'ambito degli studi di ricezione in questo specifico frangente. Nello specifico, quest'analisi può essere effettuata occupandosi del 'discorso pubblico' utilizzato dai *letterati editori* per redigere i paratesti editoriali, visti nell'accezione genettiana di 'soglie' del testo (Genette 1989, 4), o prendendo nota del discorso 'privato', editoriale, che ne delinea ancora meglio i gusti e i paradigmi e che si inserisce nella più ampia cornice della mediazione editoriale che precede la pubblicazione del libro. È da quest'ultimo punto di vista che il nostro studio propone un'analisi del contributo che Italo Calvino diede alla diffusione della letteratura ispanoamericana in Italia in qualità di lettore editoriale Einaudi. Nello specifico, prenderemo in esame le valutazioni e i commenti che scrisse per la casa editrice torinese durante gli anni Settanta, quando, già residente a Parigi, aveva modo di frequentare personalmente diversi scrittori ispanoamericani, apprezzandone poetica e stile e lasciando che queste influissero sulla sua personale idea di letteratura (Scarpa 1999, 167; Raveggi 2012).

2 Contro gli «scrittori ufficiali»

Negli anni da noi presi in esame Calvino è già uno scrittore di riconosciuto successo internazionale. Non solo vanta una pluridecennale esperienza in editoria, ma è anche immerso in quella che Cadioli definisce la fase più letteraria del suo lavoro editoriale. La sua attività, da sempre indirizzata a «diffondere e [...] affermare una posizione, ideologica, culturale, letteraria» (Cadioli 2017, 251) nel corso di questo ultimo periodo si concretizza in riflessioni teorico-critiche che trovano compimento in scelte editoriali precise, dirette a definire i caratteri della letterarietà e a stabilire come dovesse essere un romanzo (271). Nel corso della sua attività editoriale Calvino godrà di quel privilegio che era il poter «lavora[re] (oltre che ai propri libri) a far sì che la cultura del suo tempo abbia un volto piuttosto che

un altro» (Calvino 1991, 465) e sosterrà solo le novità capaci di stimolare una nuova visione della realtà e del presente, appoggiando, per quello che riguarda i libri in traduzione, solo i titoli che dimostrano di possedere «ragioni di originalità e [...] di universalità» ([1982] 1995, 1825) utili a garantirne la sopravvivenza autonoma sul mercato. Per questo motivo nei documenti editoriali che andremo ad analizzare la sua attenzione si concentrerà sulla letterarietà, sullo stile e sulla capacità di ogni libro di essere attuale e fruibile universalmente, facendo passare in secondo piano sia i discorsi di natura politica, sia la mera utilità economica della casa editrice.

Trattandosi di letteratura ispanoamericana, e ricordando l'interesse che scaturiva in ragione dell'evolversi dello scenario politico del subcontinente, l'atteggiamento di Calvino ci sembra non solo importante, ma anche lungimirante dal punto di vista di una corretta ricezione delle opere tradotte e della loro permanenza in catalogo. Come dimostrano altri contesti editoriali dell'epoca - quello mondadoriano della Medusa, per esempio - le opere ispanoamericane erano spesso incorse in letture fuorvianti: troppo lineari o, più semplicemente, lontane dal contesto di origine dei testi e, di conseguenza, da posizioni politiche e rappresentazioni sociali che il contesto letterario e culturale italiano aveva deciso di lasciarsi alle spalle con il secondo dopoguerra. Questo non solo aveva inibito la corretta interpretazione dei testi, spesso tacciati di regionalismo e di pedanteria, ma aveva impedito anche un corretto apprezzamento della traiettoria e degli obiettivi dei singoli autori valutati (Carini 2014), riflettendosi in una ricezione falsata e parziale.

È forse Calvino, in un'intervista del 1984, a riassumere nel modo migliore quello che sembra essere stato l'atteggiamento vissuto dall'editoria italiana nei confronti delle opere provenienti dall'America Latina:

Nell'allargamento del panorama letterario internazionale che si è verificato negli anni '50 la letteratura latinoamericana ha avuto un posto molto importante ed è stato quando si è visto che non si trattava soltanto di un realismo sociale tellurico come sembrava nel dopoguerra quando si leggeva Jorge Amado, ma si vide che c'erano anche dei personaggi complessi letteralmente, come Borges che era stato appena pubblicato in Francia. [...] da principio diffidavo degli scrittori e dei poeti latinoamericani perché mi parevano dei personaggi ufficiali. Ora se c'è una cosa che io stesso detesto è il tipo di scrittore che diventa un personaggio ufficiale. E se qualcosa avrei voluto fare nel campo della letteratura con le mie modeste forze, è cancellare dalla mappa del mondo questo tipo di scrittura verso il quale sento dell'odio, e io sono uno che non odia nessuno. Quindi questo tipo di scrittore politicamente rappresentativo ed esemplare era proprio la mia bestia nera. Mi ero fatto

l'idea che gli scrittori latinoamericani fossero tutti così e quindi detestabili. (Calvino 1984, 11)

Dopo la metà degli anni Sessanta, e in un tempo relativamente breve, la letteratura ispanoamericana era riuscita a far parlare di sé e a imporsi in ambito internazionale, ottenendo premi e riconoscimenti ma al di fuori dell'ambito accademico prima del 1959 era pressoché sconosciuta (Bellini [2005] 2010). Sul finire degli anni Cinquanta le traduzioni di Borges e Neruda avevano dimostrato il proprio valore letterario, ma un vero interesse editoriale per la produzione letteraria degli scrittori ispanoamericani lo si registra solo nei due decenni successivi, come conseguenza della rivoluzione cubana e dell'enorme successo di vendite di *Cien años de soledad*. La concomitanza di questi due eventi crea un ampio bacino di lettori che l'editoria italiana dovrà soddisfare il più rapidamente possibile. Soprattutto in termini di quantità, l'attività più ampia e incisiva in questo senso sarà stata quella della casa editrice Feltrinelli: l'interesse militante per la politica, la disponibilità di liquidità e i contatti su cui poteva contare Giangiacomo Feltrinelli avvicineranno l'Italia all'America Latina trasformando l'editore milanese in un canale di comunicazione privilegiato, più stabile rispetto a quello fornito da altri editori ma anche più connotato politicamente. Ma a fronte di un buon numero di opere tradotte la ricezione non sarà sempre ottimale, anzi, in molti casi sarà anomala e poco consapevole, tanto che già nel 1974, in occasione di una tavola rotonda organizzata dall'Istituto Italo-Latino Americano sul tema «La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea», non si risparmiano le critiche al processo di assimilazione con cui gli editori italiani avevano tradotto le opere ispanoamericane. In particolare, si contesta l'andamento discontinuo delle traduzioni (Paoli 1978, 45-7) e la prospettiva utilizzata per costruire i percorsi di lettura per il pubblico, definita da Antonio Melis «piena di grosse lacune, di grossi vuoti» (Melis 1978, 161). Questo approccio, definibile di parziale noncuranza, influirà per lungo tempo sulle scelte traduttive dell'editoria italiana, in particolare per quel che concerne il favore con cui gli editori privilegeranno la traduzione di opere che ripresentano schemi narrativi vicini al *realismo mágico* (Morino 1994). Per questo motivo l'analisi di come Calvino si approccia alla diffusione della letteratura ispanoamericana all'interno di una delle più importanti - e letterariamente influenti - case editrici italiane, l'Einaudi, è un elemento di imprescindibile interesse: da un lato ci permette di approfondire il funzionamento delle dinamiche del campo letterario e del più vasto ambito delle relazioni letterarie Italia-America Latina all'interno di un contesto votato sì all'impegno politico, ma anche all'universalità come lo era il contesto einaudiano; dall'altro ci dà prova di un atteggiamento in controtendenza che, non esente da critiche, perfeziona la qualità del «contributo al processo di

universalizzazione della letteratura ispanoamericana» (Melis 1996, 39) che lo scrittore sanremese garanti alle opere provenienti dall'America Latina con il suo lavoro di *intellettuale editore*.

3 Calvino lettore editoriale in Einaudi

Nel periodo che andremo ad analizzare, quello degli anni Settanta, Calvino risulta già essere a tutti gli effetti il punto di riferimento per «le cose ispanoamericane»¹ della casa editrice Einaudi. Nelle cause che vedono coinvolti autori ispanoamericani il suo è il contributo di un giudice *super partes*, che conoscendo la lingua e avendo la possibilità di frequentare *vis-à-vis* gli scrittori riesce a fornire un quadro completo e oggettivo delle condizioni che un libro deve o dovrebbe avere per essere presentato al lettore italiano. I documenti analizzati dimostrano come Calvino si sia approcciato alla letteratura ispanoamericana come a un'entità complessa ed eterogenea, riconoscendone la molteplicità di voci e di stili che non potevano essere racchiuse nelle etichette di esotico e politico in quegli anni frequentemente utilizzate per sdoganarne la traduzione e l'inserimento in catalogo. Allo stesso modo, le carte d'archivio dimostrano come l'inseguimento del *best-seller* non sia di suo interesse, accordando la sua preferenza a testi nei quali era possibile riscontrare la forma essenziale del narrare, che lo stesso Calvino avrebbe più tardi descritto nelle *Lezioni americane* come la ricerca di un romanzo «rete», capace di creare una «connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo» (Calvino [1993] 2015, 105) attraverso un linguaggio il più schematico ed evocativo - quindi universale - possibile (73-4).

Se, come evidenziato da Melis, neanche Calvino fu in grado di evitare di scegliere secondo un suo personale paradigma, capace di privilegiare i testi che più si accordavano con la sua personale idea di letteratura a discapito di altri (Melis 1996, 49²), è anche vero che un'analisi più ampia del suo operato ci permetterà di comprendere le motivazioni che spingevano verso tale paradigma, così come il contesto all'interno del quale era applicato.

¹ Torino, Archivio di Stato di Torino (AST), Archivio Einaudi, cartelle 37-37a, fascicoli 537/3-537/4, Fossati, 16 luglio 1974.

² Nella sua analisi Melis individua due motivi nell'applicazione di tale paradigma. Uno si ricollega alle preferenze letterarie di Calvino, l'altro è legato alla varietà e complessità della letteratura latinoamericana: «Cuando la diferencia cultural es más acentuada, como justamente en el caso de los países andinos frente a los países rioplatenses, es casi inevitable llegar a la incomprensión. Desde este punto de vista, el episodio comentado adquiere un significado mucho más general. Es un estímulo para hacerse cargo de la extraordinaria variedad de la literatura hispanoamericana - y de la experiencia literaria en general - sin transformar las legítimas preferencias e identificaciones personales en un paradigma exclusivo y excluyente» (Melis 1996, 49).

3.1 L'antologia di giovani poeti e la libertà dell'editore

Il primo documento su cui ci soffermiamo è una lettera del 21 marzo del 1970,³ nella quale sono chiare le perplessità nutrite da Calvino nei confronti di un progetto antologico di giovani poeti sudamericani che Umberto Bonetti stava componendo per conto dell'Einaudi e di cui Guido Davico Bonino gli aveva già scritto nel dicembre del 1969.⁴ È importante tenere presente la data, perché è di poco, solo un anno, successiva all'uscita della traduzione di *Cent'anni di solitudine* per Feltrinelli e coincide con un momento storico nel quale l'America Latina è al centro dell'attenzione mediatica internazionale. Letterariamente parlando, siamo nel pieno del processo di mitizzazione dell'America Latina e il lettore italiano, forse anche in virtù di quello che Martellini ha chiamato un processo di «identificazione» con le rivoluzioni del subcontinente (Martellini 2012, 150), si interessa alle vicende politiche e alle manifestazioni culturali di una regione fino ad allora poco conosciuta. Il no di Calvino al progetto antologico di Bonetti ha valide argomentazioni, che si allontanano dalla mitizzazione a cui abbiamo accennato in precedenza. Bonetti avrebbe voluto costruire un'antologia sulla base di una scelta che a Calvino sembra arbitraria e poco convincente, perché includerebbe opere troppo vincolate alla poesia di protesta, facendo proprio un criterio politico che la casa editrice Einaudi non approvava in altri contesti e non avrebbe dovuto approvare neanche in questa occasione. Tanto più, scrive Calvino a Davico Bonino,⁵ perché uno dei pregi dei poeti ispanoamericani è quello di saper fare del lavoro sulla forma anche quando ci si occupa di un contenuto politico. Calvino vorrebbe una scelta dei testi più equilibrata, che non sconfinasse in criteri troppo vincolati a un contesto che, per la sua complessità, potrebbe essere difficile da comprendere e che è subordinato a fattori non pertinenti al campo poetico. Suggestisce una struttura più coerente, basata su una ricerca più ampia - cita come esempi di autori a cui si potrebbe attingere Alejandra Pizarnik e Nicanor Parra -, che indichi chiaramente già nel titolo i criteri utilizzati per la scelta delle poesie e che spieghi gli estremi cronologici adottati e, soprattutto, che chiarisca in una prefazione il motivo per il quale sono stati scelti soltanto autori di lingua spagnola e non portoghese.

L'antologia sarà pubblicata nel 1972 (curatela di Umberto Bonetti e Hugo García Robles) con il titolo *Giovani poeti sudamericani* e nel 1977 gli seguirà un secondo volume *Giovani poeti dell'America Centrale, Messico e Antille*. Lontani da quelli che erano stati i suggerimenti

³ AST, Calvino, 21 marzo 1970.

⁴ AST, Davico Bonino, 1 dicembre 1969.

⁵ AST, Calvino, 21 marzo 1970.

menti di Calvino entrambi i testi si possono inserire, secondo Tedeschi, in quel filone di mitizzazione dell'America Latina attraverso il filtro rivoluzionario che si identifica in volumi che sembrano «masse senza individualità, di personaggi simbolici, di voci poetiche indistinte e indistinguibili, che il lettore italiano può classificare senza difficoltà in vaste categorie umane, in cui *la qualità viene ridotta a quantità*» (Tedeschi 2005, 207) e il cui progetto di traduzione non aiuta a conoscere meglio il contesto di provenienza dei singoli autori ma, al contrario, sembra essere finalizzato a garantire all'editore italiano l'appartenenza a un progetto di 'rivoluzione' che interessa tutto l'ambito socio-politico italiano dell'epoca. In opposizione a una visione troppo pragmatica del testo letterario, questi primi documenti di archivio dimostrano come Calvino basasse le sue scelte su un criterio squisitamente editoriale, nel quale era tenuta in considerazione la posizione del lettore - a lui erano diretti i libri - e nel quale era evidente anche l'applicazione di un principio di autonomia inoppugnabile, che garantiva all'editore la più completa libertà di azione e che lui stesso aveva già esposto in un articolo dal titolo «Sul tradurre» pubblicato nel 1963. In questa sede Calvino aveva affermato che il compito di un editore non seguire l'ovvio - in questo caso, il filone della letteratura di protesta - ma quello di proporre visioni nuove, capaci di creare nuovi significanti. In breve, un editore doveva essere libero di:

proporre prospettive che non coincidono con quelle più ovvie. [...] nel seguire le fonti d'informazione e la critica straniera e gli imbonimenti degli editori, stiamo sempre attenti a non cadere prigionieri delle valutazioni altrui, a scegliere sempre in base anche a *nostre* ragioni, e a far sì che le nostre scelte si ripercuotano sulla fama d'un autore in sede internazionale. Lo scegliere libri stranieri è scambio dalle due parti; la letteratura straniera ci dà un autore e noi le diamo la nostra elezione, la nostra conferma, che è pure un «valore» proprio in quanto è frutto d'un gusto e d'una tradizione diversi. (Calvino [1963] 2002, 53)

Calvino concepisce la traduzione, e il conseguente inserimento dell'opera in un nuovo contesto culturale e letterario, come il valore aggiunto che un campo letterario diverso da quello di origine consegna a un testo, con la speranza di permettere che la sua lettura crei nuovi significanti e nuove relazioni di senso. Relazioni impossibili se la scelta non è più che mai letteraria e guidata dall'obiettivo di «far emergere gli interessi profondi, anche se va controcorrente» secondo le parole con cui Giulio Einaudi definiva l'editoria «si» (Cesari 1991, 6). È allora chiaro come una scelta basata su criteri politici non potesse soddisfare il Calvino consulente editoriale, *letterato editore* in grado di avvicinarsi alle mode senza rinunciare alla propria indipen-

denza (Bollati 1993, 3) e, allo stesso tempo, capace di interessarsi sempre e soltanto «al disegno inciso e armonico, trasparente e comprensivo della scrittura» (4).

3.2 Scegliere bene, piuttosto scartando

Oltre che a un'attenta analisi dei contenuti, nel corso della sua attività editoriale Calvino propone anche importanti riflessioni linguistiche legate all'azione del tradurre. Nonostante reputi l'italiano una lingua capace di traduzioni migliori della media europea (Calvino [1965] 1995, 147) il traduttore è per Calvino «colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile» ([1982] 1995, 1827). La traduzione è un'attività che non può in alcun modo riprodurre integralmente il senso del testo originale, ma può avvicinarsi con una certa sensibilità linguistica, una «traduzione reinventiva» (Taddei 1993, 97) che lui stesso aveva utilizzato per tradurre *Les fleurs bleues* di Queneau. Per evitare una cattiva traduzione, che darebbe come risultato una lettura difficoltosa, i consigli di Calvino ai traduttori sono rivolti a preservare il senso, ma anche la scorrevolezza del testo. Il concetto è espresso in modo preciso nella lettera del 7 aprile del 1972 a Umberto Bonetti in merito alla traduzione di *Las Hortensias* di Felisberto Hernández: «La Sua traduzione non contiene quasi nessun errore materiale, ma è quasi una traduzione letterale, lontana dalla disinvoltura indispensabile per uno scrittore come questo» e aggiunge «Traducendo, pur senza aggiungergli nulla, o nel caso semplificando, bisogna girare le frasi fino a che risultano più disinvolute e dirette» (Calvino 2000, 1159-60). Queste prerogative, unite alla libertà rivendicata da Calvino per l'editore, ci aiutano a comprendere alcune stroncature eccellenti, sia per quanto riguarda gli autori già tradotti da Einaudi - che li 'sposa' senza condizioni soltanto nei casi di Borges, Cortázar e, in seguito Vargas Llosa - sia per quanto concerne autori che vengono reputati interessanti, sì, ma di cui si rifiutano grandi titoli, a prima vista senza giustificazioni plausibili. È il caso di Augusto Roa Bastos, di cui Einaudi era in un primo momento interessata a tradurre *Hijo de hombre* - poi tradotto da Feltrinelli - e a cui l'autore nel 1975 concede l'opzione per *Yo el Supremo*. Calvino lesse l'opera ma la giudicò negativamente per lo stile troppo retorico e pedante.⁶ La nota, estremamente sintetica, non lascia spazio a interpretazioni più ampie, ma il testo roabastiano è tutto fuorché scorrevole nel senso dell'esattezza calviniana ed è, inoltre, un romanzo fortemente vincolato alla realtà socio-politica del momento, cosa che lo rende il prototipo di romanzo 'ufficiale'

⁶ AST, Calvino, Nota manoscritta (a), s.d.

che Calvino non era interessato a traghettare verso il campo letterario italiano né per temi, né per stile. A questo si aggiungono alcune considerazioni editoriali che Calvino, molto attento anche alla forma dell'oggetto libro, deve aver preso in considerazione: le oltre seicento pagine di *Yo el Supremo* avrebbero messo Einaudi di fronte a una traduzione non semplice ed economicamente gravosa. In aggiunta, nel catalogo einaudiano il romanzo sarebbe stato un caso isolato, privo di quella forza che invece troverà nel catalogo Feltrinelli, dove nel 1975 si pubblicheranno le traduzioni, in prima edizione o in ristampa, di altri romanzi appartenenti alla *novela del dictador*.⁷

Va poi sottolineato che Calvino valuta con attenzione le traduzioni anche come prova all'autore di una cura editoriale che rispecchi la stessa cura ricevuta dal testo durante il processo di pubblicazione in lingua originale. Un atteggiamento che non mette al riparo dagli errori, ma che evidenzia un positivo rapporto di reciprocità con il campo culturale d'origine, mai sottovalutato, manipolato o migliorato per adeguarsi allo *standard* dell'italiano. È questo il caso di *I fiumi profondi*, tradotto nel 1971 da Umberto Bonetti. Calvino rivede la traduzione per Einaudi e in una lettera a Guido Davico Bonino⁸ approva il lavoro del traduttore e sottolinea come non importi che l'italiano di quest'ultimo sia poco scorrevole, lo stile di Arguedas gli sembra duro e l'italiano del traduttore può rappresentarlo. Allo stesso tempo muove due appunti: Bonetti ha esagerato nell'inserire note esplicative, che andranno sfoltite per non disturbare la scorrevolezza della lettura e dal punto di vista lessicale dovrà rivedere con attenzione i termini architettonici. Dovrà studiare meglio la struttura della cattedrale di Cuzco e scegliere accuratamente i termini da utilizzare, perché sono importanti per spiegare i movimenti dei personaggi. In particolare, poi, Bonetti dovrà decidere se tradurre o no quei termini, come 'patio' e 'hacienda', che secondo Calvino non hanno un corrispettivo adeguato in italiano e sono ormai entrati nell'uso comune nella loro versione spagnola; viceversa, dovrà cercare di non cedere a traduzioni fallaci, o troppo facili, che non rendono il senso e il significato delle parole spagnole. Per quanto breve, perché limitata ai primi quattro capitoli, l'analisi di Calvino tocca almeno due importanti questioni da tenere in considerazione quando si parla di una letteratura in traduzione: l'inserimento o meno di un apparato testuale di supporto a corredo dei testi 'difficili' e l'approccio traduttivo da prediligere per rendere al meglio il senso del testo. In questo sen-

⁷ Nel 1975 Feltrinelli pubblica *Il Signor Presidente* di Miguel Ángel Asturias (trad. di Elena Mancuso), già pubblicato nel 1958 e nel 1967; *L'autunno del patriarca* di Gabriel García Márquez (trad. di Enrico Cicogna) e *Yo el Supremo* (trad. di Stefano Basso) mentre del 1976 per Editori Riuniti è invece la prima e unica traduzione di *Il ricorso del metodo* di Alejo Carpentier.

⁸ AST, Calvino, 21 gennaio 1971.

so, anche se l'opera non risulta essere tra le preferite di Calvino, che nella valutazione a *Zorro de arriba, zorro de abajo* lo definisce un romanzo importante ma noioso (Calvino 1971b), le sue indicazioni sembrano voler mettere al riparo Einaudi da errori banali, spesso dovuti alla mancanza di contatto con il contesto, che di frequente interessavano le traduzioni di opere latinoamericane e che, nella realtà, saranno poi anche i difetti della traduzione italiana del romanzo, che Melis riconduce alla mancanza di un'adeguata conoscenza del contesto che fornisce al traduttore «un'attrezzatura sufficiente» (Melis 2013, 126) a comprendere e tradurre il mondo andino di Arguedas.

3.3 Calvino e gli argentini

Diverse sono invece le dinamiche di giudizio di Calvino quando si parla di autori argentini che legge e conosce personalmente e con cui converge su una stessa idea di trasposizione della realtà in letteratura. In questo caso siamo di fronte a veri e propri giudizi di valore, nei quali è ponderato l'eventuale posizionamento dell'opera nel mercato italiano e in cui sono valutate anche le qualità letterarie caso per caso. Calvino dimostra di conoscere bene la letteratura argentina e ne abbiamo la prova in una valutazione del 1977 di *Alguien que anda por ahí* di Cortázar, nella quale Calvino sottolinea come i racconti cortazariani, lodati in altre occasioni, siano scaduti sotto il peso della ricerca di raffinatezze che non gli si addicono, ma a cui è necessario arrendersi perché Cortázar ha ormai un suo pubblico anche in Italia e quindi ben venga la pubblicazione di una nuova opera, nonostante non sia ai livelli delle precedenti. Allo stesso modo Calvino riconosce la bravura di Manuel Puig in *El beso de la mujer araña* (pubblicato da Einaudi nel 1978⁹) definendo il romanzo un'opera scritta con abilità, ma ne caldeggia la traduzione soprattutto perché supera gli italiani nell'affrontare l'argomento dell'omosessualità.¹⁰ Sulla stessa linea, anche se si tratta di una valutazione negativa, è il giudizio dato a *Los siete locos* di Roberto Arlt nel 1961. Il testo è avvincente e convince Calvino, che ne ricorda il successo avuto in Argentina, ma vista la situazione politica italiana nel 1961 il testo potrebbe risultare inadeguato al lettore italiano,¹¹ di conseguenza meglio non tradurlo.

Cosciente del suo ruolo di mediatore privilegiato – dovuto ai contatti con il campo letterario ispanoamericano e alla fiducia di cui gode in casa editrice – Calvino seleziona i testi per la casa editrice

⁹ M. Puig, *Il bacio della donna ragno*, Torino: Einaudi, 1978, traduzione di A. Morino.

¹⁰ AST, Calvino, Nota manoscritta (b), s.d.

¹¹ AST, Calvino, Nota manoscritta (c), s.d. La traduzione sarà poi pubblicata da Bompiani nel 1971: R. Arlt, *I sette pazzi*, Milano: Bompiani, 1971.

Einaudi secondo un suo personale canone – il ‘paradigma rioplatense’ che Melis aveva già messo in opposizione a un ‘paradigma andino’ (1996) –, ma dimostra di saper distinguere il valore e le possibilità di successo di ciascuna delle opere che gli vengono sottoposte in visione. Ne abbiamo forse la prova più evidente nella lettera del 25 ottobre 1970, dalla quale si evince che Calvino ha incontrato Silvina Ocampo e da lei è venuto a sapere che presto Gallimard avrebbe pubblicato le traduzioni francesi dei suoi racconti.¹² La comunicazione e il suggerimento a Einaudi sono immediati: occorre tenersi pronti ad acquisire l’opzione sui testi e a tradurre Ocampo perché in molti vorranno farlo. Qui, oltre al riferimento alla corsa che gli editori italiani faranno per accaparrarsi la scrittrice dopo l’uscita francese – che ci conferma quanto ancora negli anni Settanta l’editoria italiana guardasse all’America Latina attraverso il filtro d’oltralpe –, Calvino descrive la Ocampo come una scrittrice per la quale è finalmente giunta l’ora del successo attraverso una traduzione in lingua straniera. La traduzione è di nuovo vista, dunque, come un premio, un riconoscimento di internazionalizzazione per quegli scrittori che hanno dato o possono dare al mondo letterario qualcosa di condivisibile e di fruibile. L’acquisizione di un testo straniero non è una questione immediata: Calvino sembra percepirla più come la conseguenza dell’evoluzione degli ambienti letterari e culturali ai quali i testi vanno presentati che come la necessità di un contatto extra letterario. Non a caso, alla domanda su come avrebbe potuto influire sulla letteratura italiana una traduzione integrale di Carpentier negli anni Cinquanta Calvino afferma che «Tante cose venivano pubblicate ma hanno dovuto aspettare un altro momento» (Calvino 1984, 11), forse a giustificare l’approccio poco preparato che il campo letterario italiano aveva avuto nei confronti della letteratura ispanoamericana e che aveva portato a una ricezione non sempre completa e corretta.

4 Conclusioni

I documenti analizzati non aggiungono che un piccolo tassello a quella che è la figura già molto conosciuta del Calvino *letterato editore*; dimostrano che Calvino non solo seppe suggerire e divulgare un’idea di letteratura che si rifà a scelte personali e a preferenze letterarie (Cadioli 2017), ma seppe, e ci sembra nella maggior parte dei casi, riconoscere l’eterogeneità della letteratura ispanoamericana, così come provò a preservarla da un’acquisizione sconsiderata, dettata da motivi non letterari che avrebbero potuto nuocere sia all’autore che all’opera. Ma, allontanandoci dalla figura di Calvino, le conclusioni

¹² AST, Calvino, 25 ottobre 1970.

a cui questa analisi ci porta sono ben più ampie. Da un lato l'analisi delle 'carte ispanoamericane' di Calvino allarga l'orizzonte dello studio della ricezione e della diffusione della letteratura ispanoamericana in Italia - ma lo stesso può valere per l'Europa - ai rapporti tra editoria italiana e campo letterario d'oltreoceano, permettendo così di iniziare a delineare quali gerarchie di interessi si applicarono alle operazioni che interessavano una nuova letteratura, complessa ed eterogenea come quella ispanoamericana, nell'ambito culturale e letterario italiano e quali reti intellettuali. Dall'altro, ci permette di capire quali siano stati, in *nuce*, i filtri letterari ed editoriali che si applicarono alla ricezione - editoriale e poi anche critica - della letteratura ispanoamericana in Italia, situazione che, di conseguenza, apre a una maggiore comprensione della situazione attuale, nella quale la letteratura ispanoamericana è sì unanimemente riconosciuta come portatrice di valori letterari e culturali ma non ancora presente con tutte le sue molteplici sfaccettature - pensiamo qui, per esempio, al bassissimo numero di traduzioni centroamericane presenti sul mercato e al predominio delle traduzioni provenienti da Messico e Argentina. Non meno importante è poi il contributo che l'analisi dei documenti citati porta alla storia dell'editoria e allo studio dei profili dei letterati editori italiani. L'analisi dei casi 'ispanoamericani' che segnarono le vicende editoriali del secondo Novecento serve a dimostrare l'importanza - e l'esistenza - di questa casistica all'interno del più vasto ambito delle vicende editoriali italiane ed europee e a includere le opere ispanoamericane tra quelle che furono in grado di plasmare il campo letterario e culturale italiano del Novecento.

Bibliografia

- Bellini, Giuseppe [2005] (2010). «Recepción de la narrativa hispanoamericana en Italia». Bellini, Giuseppe; Bobes Navas, María del Carmen; Garrido Gallardo, Miguel Ángel; Lada Ferreras, Ulpiano; Arias-Cachero Cabál, Álvaro (eds), *La literatura latinoamericana más allá de sus fronteras*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL <http://www.cervantesvirtuaL.com/nd/ark:/59851/bmcrv142> (2017-12-28).
- Bollati, Giulio (1993). «Calvino editore». Clerici, Luca; Falcetto, Bruno (a cura di), *Calvino e l'editoria*. Milano: Marcos y Marcos, 1-19.
- Cadioli, Alberto (2017). *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari del Novecento*. Milano: il Saggiatore.
- Calvino, Italo (1984). «Scrittori esemplari io vi odio tutti». *l'Unità*, 20 settembre.
- Calvino, Italo (1991). *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Calvino, Italo [1965] (1995). «L'italiano, una lingua tra le altre». Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, vol. 1. Milano: Mondadori, 146-53.
- Calvino, Italo [1982] (1995). «Tradurre è il vero modo di leggere». Calvino, Italo, *Saggi 1945-1985*, vol. 2. Milano: Mondadori, 1825-31.

- Calvino, Italo [1963] (2002). «Sul tradurre». *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 44-55.
- Calvino, Italo [1993] (2015). *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Mondadori.
- Calvino, Italo (2000). *Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori.
- Carini, Sara (2014). «Tra mediazione e incomprensione: la ricezione editoriale e le letterature straniere. Il caso delle Meduse latinoamericane in Mondadori». Pierini, Carmela; Carini, Sara; Bolchi, Elisa (a cura di), *Letteratura e archivi editoriali. Nuovi spunti d'autore. Le carte d'archivio strumento di critica letteraria*. Roma: Aracne editrice, 75-103.
- Cesari, Severino (1991). *Colloqui con Giulio Einaudi*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Genette, Gerard (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi.
- Martellini, Amoreno (2012). *All'ombra delle altrui rivoluzioni*. Milano: Bruno Mondadori Editore.
- Melis, Antonio (1978). «Senza titolo». *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 159-66.
- Melis, Antonio (1996). «Calvino y la literatura hispanoamericana: el paradigma andino y el paradigma rioplatense». Centre de recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers (eds), *Borges, Calvino, la literatura. (El coloquio en la isla)*, vol. 2. Poitiers: Université de Poitiers, 39-48.
- Melis, Antonio (2013). «Tradurre in italiano il romanzo andino. Il caso Arguedas». Fava, Francesco (ed.), *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*. Sellerio editore: Palermo, 115-26.
- Morino, Angelo (1994). «Non vediamo al di là di Márquez». *L'Espresso*, agosto 1994, 88-9.
- Paoli, Roberto (1978). «Letteratura Peruviana: Diffusione e Malintesi». *La letteratura latinoamericana e la sua problematica europea*. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, 46-56.
- Raveggi, Alessandro (2012). *Calvino americano*. Firenze: Le lettere.
- Scarpa, Domenico (1999). *Italo Calvino*. Milano: Mondadori.
- Taddei, Silvia (1993). «Calvino traduttore: "I fiori blu"». Clerici, Luca; Falcetto, Bruno (a cura di), *Calvino e l'editoria*. Milano: Marcos y Marcos, 95-117.
- Tedeschi, Stefano (2005). *All'inseguimento dell'ultima utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina*. Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Paradossi, pulci cinesi, e altri scandali della logica: appunti per un percorso borgeano attraverso gli scritti giornalistici di Juan Rodolfo Wilcock

Florenzia Ferrante

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia

Abstract In recent years Juan Rodolfo Wilcock has been the subject of renewed critical interest. This article focuses on the relations between some of Wilcock's and Jorge Luis Borges' philosophical conceptions, especially regarding their reflections on the concept of 'paradox' and its repercussions on literary representation. This article examines a series of texts that have remained, so far, practically unexplored: Wilcock's newspapers and journal articles. It is in fact here, in this specific corpus, that the impact of Borges' work on Wilcock's thought becomes more explicit, therefore opening a new critical perspective for the interpretation of Wilcock's place in the Italian literary field.

Keywords Wilcock. Borges. Paradox. *Mise en abyme*. Criticism.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Borges, Borges, Borges... – 3 L'infinito: «concepto corruptor y desatinador de los otros». – 4 Paradossi borgesiani. – 5 Paradossi wilcockiani. – 6 A modo di conclusione: alcune *mise en abyme* giornalistiche.



Peer review

Submitted	2018-05-23
Accepted	2019-05-21
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ferrante, Florenzia (2019). «Paradossi, pulci cinesi, e altri scandali della logica: appunti per un percorso borgeano attraverso gli scritti giornalistici di Juan Rodolfo Wilcock». *Rassegna iberistica*, 42(111), 101-118.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/006

101

1 Introduzione

Il legame tra le opere e il pensiero di Jorge Luis Borges e di Juan Rodolfo Wilcock è stato indagato dalla critica in varie occasioni e da diverse prospettive. Innanzitutto, è stato ampiamente documentato che, negli anni di esordio come poeta e critico a Buenos Aires, Wilcock condivise idee e gusti letterari con il circolo intellettuale della rivista *Sur* che aveva in Borges e Bioy Casares due fondamentali personalità di riferimento (King 1986). Non mancano, inoltre, gli studi che considerano in modo specifico i possibili vincoli tra questi scrittori dal punto di vista della poetica narrativa (Zonana 2000), delle idee critiche (González 2011) e della produzione poetica (Deidier 2002).

In questa brevissima rassegna bibliografica è necessario però soffermarsi su un altro articolo, fondamentale peraltro per capire la fortuna critica dell'opera wilcockiana in rapporto alla centralità della figura di Borges. Si tratta di un capitolo della prestigiosa *Historia crítica de la literatura argentina* interamente dedicato a Wilcock e a un altro esiliato delle lettere argentine, Héctor Bianciotti. In questa trattazione viene proposta una lettura che, a partire dalla categoria di «extraterritorialità» formulata da George Steiner (1971), tende a caratterizzare le scelte stilistiche e tematiche di Wilcock nei termini di una scrittura migrante, marginale e dunque eccentrica rispetto a qualsiasi possibile tradizione o cultura di riferimento. Detta prospettiva consente dunque la collocazione dell'opera del nostro autore come un ibrido tra le lettere argentine e quelle universali: il suo «lugar - único en la literatura argentina» (Giordano, Podlubne 2000) è, sostengono gli autori, dato non tanto dalla scelta dell'esilio (scelta condivisa, come è noto, da altri scrittori sudamericani) quanto dal fatto di aver rinunciato, in questo volontario allontanamento, anche allo spagnolo come lingua di scrittura letteraria. Concludono Giordano e Podlubne che

Con su abandono del español [...] cumplió radicalmente el proyecto borgeano de afirmar por tradición a toda la cultura occidental y [...] se autorizó también a manejar con «irreverencia» y «sin superstición» todos los temas europeos [...] Cambiar de lengua fue también, para Wilcock [...] encontrar [...] un nuevo horizonte en el cual la centralidad de la figura borgeana no velara la lectura de su obra. Exiliándose en otra lengua, Wilcock saldó imaginariamente el costo de seguir escribiendo después de Borges. (2000, 389-90)

Difficile trovare un'altra conclusione altrettanto esplicita e definitiva a proposito del complesso rapporto che legava Wilcock alla figura di Borges. È naturalmente un'interpretazione plausibile, specialmente se la prospettiva è appunto quella dell'extraterritorialità: spostato dal sistema delle lettere argentine in virtù dell'esilio e della sua rinuncia allo spagnolo, Wilcock viene dunque inserito nella tradizione

della letteratura europea, portando a compimento il progetto borgeiano di disporre, anche con irriverenza, di tutta la tradizione delle lettere occidentali; nel contempo il nuovo orizzonte di attese determinato dalla scelta dell'italiano gli avrebbe permesso di liberarsi, finalmente, della presenza ingombrante del grande scrittore argentino.

Resta però da chiarire, da questa prospettiva, il «problema non eludibile [...] relativo al suo grado di integrazione nella realtà italiana, poco propensa ad accettare un personaggio fuori dagli schemi» (Gialloredo 2013, 21) come appunto Juan Rodolfo. La questione centrale che segnala Andrea Gialloredo è quella che emerge se si considera Wilcock non già esclusivamente nel contesto della letteratura europea o universale, ma invece come un intellettuale iberoamericano che

riesce a immergersi nel flusso ben assestato della nostra tradizione [quella italiana] mettendone a soqquadro gli equilibri, ibridandola, contestandola talvolta, a ogni modo bruciando le tappe di un percorso di «acclimatamento» fulmineo quanto misterioso. (18)

La rapidità e la naturalezza (non solo linguistica) con cui il nostro autore si inserì in un campo intellettuale al momento poco disposto ad accogliere irriverenze e novità ci costringe pertanto a considerare, oltre alla sua extraterritorialità, i fattori che contribuirono invece a un profondo radicamento, al «fulmineo acclimatamento» di cui parla Gialloredo.

Come ci ricorda André Lefevere (1982), è sempre lo sguardo a creare l'oggetto. La nostra proposta critica consiste, innanzitutto, nel circoscrivere l'oggetto di interesse alla produzione critico-giornalistica di Juan Rodolfo Wilcock in Italia, corpus finora scarsamente conosciuto e poco indagato. L'attività critica, poi - così come altre forme di «riscrittura» (Lefevere 1992) di testi, opere e poetiche 'originali' quali la traduzione, la storiografia o le antologie - è qui intesa come una forma di «manipolazione testuale» in cui giocano un ruolo fondamentale sia le poetiche e le ideologie dominanti nel sistema letterario di arrivo sia quelle dei singoli «riscrittori» (critici, traduttori) che interpretano, in modo inevitabile, i testi che ripropongono e riattualizzano in ogni caso (Nasi 2004).

Dall'esame di questo corpus critico wilcockiano, fatto, come vedremo, anche di vere e proprie discussioni filosofiche, emergerà pertanto anche una possibile «riscrittura» di alcune zone del pensiero di Borges, la ripresa di temi e immagini che suggeriscono che il suo nome e la sua figura, lungi dall'essere allontanati, vengono anzi esplicitamente e implicitamente richiamati. L'immensa eredità di Borges nella tradizione letteraria argentina può in questo senso essere anche rilevata, crediamo, laddove non risulta evidente ad un primo sguardo, come un modo di concepire l'esercizio letterario e, nel caso di Wilcock, anche come un modo di situarsi nel campo intellettuale e letterario italiano che, sulla fine degli anni Cinquanta, lo accoglieva.

2 Borges, Borges, Borges...

L'opera di Borges è molto complessa e talvolta anche contraddittoria. Conta, poi, un'immensa quantità di bibliografia critica: Beatriz Sarlo (2004, 37), una delle più riconosciute studiosse argentine dell'autore, ha scritto che la letteratura critica su Borges ha raggiunto ormai le dimensioni della Biblioteca di Babele; facile dunque perdersi dentro.

Questa 'proliferazione'¹ bibliografica e testuale ha dato origine, negli ultimi anni e tra molti suoi interpreti, ad una serie di considerazioni metodologiche. Josefina Ludmer, in un intervento diventato ormai un classico della critica su Borges, invita negli anni 2000 a cambiare in modo radicale la lettura che si fa di quest'opera: propone infatti di «salir de Borges con Borges», desde adentro» (2000, 289), delimitando una nuova posizione interpretativa che ci consenta di studiarlo non più (o non solo) come un autore contemporaneo, ma di trasformarlo finalmente in 'tradizione'; questo equivale, nelle parole di Ludmer, a «pensarlo histórica o arqueológica o genealógicamente, como uno de los puntos supremos de una tradición cultural y literaria nacional, entre los años veinte y sesenta» (291). Borges, la sua personalità e i suoi interventi rappresenterebbero, da questa prospettiva, il punto culmine e l'intersezione di una serie di tradizioni e storie culturali che, tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del secolo scorso, raggiungono, nell'ambito delle lettere argentine, un «punto crítico» e una «fusión» (292).

Una di queste tradizioni culturali è quella che la studiosa chiama la «historia de la autonomía literaria (y con ella la historia de la idea de autor, de obra, de autorreferencia y de ficción)» (292). In permanente polemica con le estetiche del realismo e con il cosiddetto romanzo 'psicologico', propugnatore dell'idealismo contro l'empirismo filosofico e il nominalismo linguistico, il territorio delle finzioni borgesiane è quello della

Biblioteca de Babel, donde la palabra impresa es el universo, cada libro tiene su contralibro que lo refuta, y la lectura y la escritura son sinónimos de la vida misma. Porque su campo era el de lo simbólico, el de la exhaustividad del pensamiento simbólico: el campo de la filosofía del lenguaje de principios de siglo, con la autorreferencia y las paradojas que hacen indecible la relación del lenguaje con la verdad y el sentido. Lo *indecible* y lo *ficcional* se ligan o identifican en Borges y en la culminación de la alta cultura, porque lo indecible produce ficción: un más allá de lo verdadero/falso. Y esa es la ficción de la autonomía literaria y la ficción de Borges [...] Eso era lo específicamente literario. (Ludmer 2000, 293-4)

¹ L'espressione («proliferación de Borges») è utilizzata da Josefina Ludmer (2000).

Per avvicinarci alla questione centrale dei rapporti possibili tra Borges e Wilcock, interessa sottolineare che una posizione (una teoria) letteraria del genere, che oggi può apparire scontata, rappresentò invece, proprio nel periodo di maggiore collaborazione e vicinanza tra Wilcock e Borges,² una svolta assoluta nella letteratura argentina, «el primer momento de radical originalidad en el siglo XX» (Sarlo 2004, 19). Oggi possiamo solo cercare di immaginare, come sostiene Pastormerlo (2007, 26), «el sobresalto con que en 1939 algunos lectores leyeron ‘Pierre Menard’ en las páginas de *Sur*»: e questo è indicativo di quanto la letteratura di Borges abbia contribuito a generare una posizione di lettura e un modo di concepire l’esercizio letterario; di quanto sia riuscita, in definitiva, a crearsi un proprio orizzonte di attese. L’opera di Borges, per dirla con Isabel Stratta, ha allenato generazioni di lettori all’accettazione del fatto che «el estado de sospecha permanente entre ‘verdad’ y ‘falsedad’ de los datos será el único comportamiento posible» (2004, 44) di fronte a certe forme del discorso letterario.

Secondo Marcos Mayer (1999, 84), sono pochissimi i contemporanei di Borges, specialmente durante gli anni Cinquanta, che riuscirono a evitare o a ignorare l’influsso e l’originalità dei suoi interventi. Cosicché è evidente che Wilcock, il quale non solo era un suo contemporaneo ma frequentava gli stessi circoli e condivideva apertamente i gusti e le idee letterarie, non poteva non esserne influenzato, o meglio, non poteva non subire la suggestione di quest’opera così dirompente e inusuale. Se poi abbandonando lo spagnolo ed esiliandosi in Italia intendesse sfuggire a questo influsso, ciò non è, crediamo, dato sapere. Sappiamo invece che il nome di Borges ricorrerà spesso proprio durante il periodo ‘italiano’, specialmente nella sua produzione critica, in un momento in cui l’opera di Borges era in Italia ancora poco conosciuta e, se conosciuta, era interpretata secondo i parametri più consueti della letteratura fantastica e metafisica (Boarini, Bonfiglioli 1976). Wilcock, invece, e questa è la nostra ipotesi, mutua da Borges non tanto un genere o una tematica letteraria, nemmeno uno stile, ma proprio ciò che Ludmer (2000) definisce una «tradición cultural y literaria»: Wilcock si inserisce nella scia di quelle tradizioni catalizzate dagli interventi borgeiani per situarsi entro lo spazio dell’autonomia letteraria, inteso appunto come possibilità di interrogarsi e problematizzare i rapporti tra linguaggio e verità, tra linguaggio e finzione, tra letteratura e discorso scientifico, tra letteratura e giornalismo, tra letteratura e filosofia, tra letteratura e logica; l’eredità di Borges è proprio nell’indagine sui confini della finzione, sul problema dei generi, e nella domanda sullo specifico letterario che diventerà, per Wilcock, sempre più chiaramente un problema di uso e manipolazione del linguaggio.

2 Ci riferiamo al periodo compreso tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, prima della partenza di Wilcock da Buenos Aires e del suo definitivo radicamento a Roma.

3 L'infinito: «concepto corruptor y desatinador de los otros»

Sappiamo, a partire dagli studi fondamentali di Ana María Barrenechea (1956; [1957] 2000) e di Beatriz Sarlo (2007), che la *mise en abyme* è una delle figure in assoluto più diffuse e più significative della narrativa borgesiana. Borges manifesta in diversi testi, alcuni di essi critici, il fascino che da sempre queste strutture ricorsive hanno esercitato sulla sua immaginazione letteraria, e i possibili effetti sul lettore:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente... (Borges [1986] 2009, 532)

Ma che cosa comporta esattamente l'uso di questa figura nella letteratura, la finzione dentro la finzione, le scatole cinesi? Borges risponde in questo modo:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. ([1952] 1984a, 669)

Secondo Ana María Barrenechea (1956, 13), in questo ultimo testo si può trovare una delle chiavi interpretative dell'intera opera borgesiana. La *mise en abyme* è, in effetti, un'efficace e suggestiva «paradoja visual»: non solo perché, come in un nastro di Moebius, si confondono in modo permanente e irresolubile i piani della finzione e della realtà, ma anche perché in uno spazio chiuso e limitato (quello, ad esempio, di una scatola di biscotti, o di un testo letterario, o di un quadro) siamo costretti ad accettare l'esistenza e la possibilità dell'eterna ripetizione, della regressione infinita e dell'infinita ricorsività (Sarlo 2007, 99).

Borges tornerà spesso su queste formulazioni paradossali, specialmente in tutta quella serie di scritti che dedica alla discussione e alle (tentate) refutazioni del celebre paradosso di Zenone e alle diverse possibili ramificazioni filosofiche, matematiche e scientifiche di questo «tema capital de sus especulaciones sobre el infinito» (Barrenechea 1956, 14). L'attrazione per il paradosso, per l'antinomia

e per gli 'scandali' della logica (Sarlo 2007) è un marchio del pensiero borgesiano su cui conviene adesso soffermarsi in modo da avvicinarsi, per strade inconsuete, a certe zone delle riflessioni critiche e della poetica wilcockiana.

4 Paradossi borgesiani

Nel 1932 Borges pubblica la raccolta di saggi *Discusión*, che contiene degli scritti fondamentali per la messa a punto della sua poetica narrativa. Tra questi ci sono anche due testi dedicati interamente al celebre paradosso di Zenone di Elea («La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» e «Avatares de la tortuga») che potrebbero essere parte, come spiega l'autore, di un'ipotetica e incompiuta *biografía dell'infinito*: si tratta infatti di indagini sulle forme che questo paradosso ha assunto storicamente nel pensiero filosofico e sulle possibilità (o impossibilità) della sua refutazione. Ripassiamo il paradosso immortale:

Es sabido que su inventor fue Zenón de Elea, discípulo de Parménides, negador de que pudiera suceder algo en el universo. [...] Escribo de esta manera su exposición: Aquiles, símbolo de rapidez, tiene que alcanzar la tortuga, símbolo de morosidad. Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga, y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles el milímetro, la tortuga un décimo de milímetro, y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla. Así la paradoja inmortal. (Borges [1932] 1984c, 244)

Segue poi la spiegazione delle principali refutazioni che sono state proposte, specialmente di quelle di Stuart Mill, di Bergson e di Russell. Inutile dire che Borges trova, per tutte, una soddisfacente contro-argomentazione: tutta la discussione condotta vorrebbe dimostrare, in definitiva, la finale irrefutabilità del paradosso. A noi interessa, in ogni caso, la conclusione: dove si vuole arrivare tramite questi cavilli logico-filosofici? Che cosa si può concludere?

He arribado al final de mi noticia, no de nuestra cavilación. La paradoja de Zenón de Elea, según indicó James, es atentatoria no solamente a la realidad del espacio, sino a la más invulnerable y fina del tiempo. [...] Esa descomposición, es mediante la sola palabra *infinito*, palabra (y después concepto) de zozobra que hemos engendrado con temeridad y que una vez consentida en un pensamiento, estalla y lo mata. [...] Mi opinión, después de

las calificadísimas que he presentado, corre el doble riesgo de parecer impertinente y trivial. La formularé, sin embargo: Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo [...] y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja. (248)

Il narratore ci invita, dunque, a variare il nostro 'concetto dell'universo' in modo da poter concepire e accogliere il paradosso. Bisogna contagiarsi di irrealtà, accettare l'idealità del tempo e dello spazio per così evitare di scontrarsi con i limiti che i paradossi oppongono al ragionamento logico. Accettare, dunque, l'*idealismo*. La riflessione sul paradosso di Zenone conduce in Borges direttamente alla discussione e alla postulazione dell'idealismo filosofico come possibile (unica?) concezione filosofica dell'universo. E questo è ancora più chiaro nella lettura del secondo testo qui proposto, «Avatares de la tortuga» (Borges [1932] 1984b).

In questo saggio non si occupa Borges delle possibili refutazioni del paradosso, quanto delle sue applicazioni: le forme che ha acquisito nel pensiero occidentale questa riflessione sull'infinita divisibilità e sull'infinita regressione. La prima che segnala è quella di Aristotele che, sebbene inizialmente tenti di refutarlo, finisce per ricorrevi quando postula il suo celebre 'argomento del terzo uomo' contro la dottrina platonica degli archetipi. Come anche Agrippa, esempio successivo che propone l'autore, il quale «niega que algo pueda probarse, pues toda prueba requiere una prueba anterior» (Borges [1932] 1984b, 256). Anche Santo Tommaso ha utilizzato il *regressus in infinitum*, ma per provare che esiste Dio. E infine si menziona la ricostruzione che del paradosso immortale fa Lewis Carroll, il quale inscena un curioso dialogo tra Achille e la tartaruga a gara conclusa (ma non era che la gara non si concludeva mai?) in cui esplora la possibilità logica del regresso infinito e dell'infinita interpolazione; tema questo, in definitiva, del paradosso immortale.

Ma veniamo nuovamente alle conclusioni che sono, per la nostra trattazione, il punto centrale di questi testi di Borges. Constatata la diversa applicabilità («los avatares») di questa forma di ragionamento logico, si chiede l'autore: «¿Es un legítimo instrumento de indagación o apenas una mala costumbre?» (258). Qual è l'utilità di questo mistero? E risponde:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna - siquiera de modo infinitesimal - no se parezca un poco más que otras. [...]

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho:

busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón. [...]

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (258)

Questa bellissima conclusione ci riporta dunque al problema già enunciato: la discussione sul paradosso eleatico riguarda un modo di concepire il mondo e la sua (ir)realtà. Se è vero che le filosofie sono solo 'coordinazioni di parole' (e sarà bene ricordare questa definizione quando si legge Wilcock) è anche vero che alcune descrivono l'universo meglio di altre. E i paradossi, allora?

I paradossi e le antinomie sono spie, faglie nella nostra costruzione (e nella nostra pretesa di rappresentazione) del reale, soprassalti di non-senso che confermano il carattere falso, onirico e allucinatorio dell'universo. Siccome in essi il rigore della costruzione logica si scontra con l'evidenza della realtà, i paradossi stanno ad avvertirci sulle possibili incongruenze tra pensiero e percezione, tra ragionamento ed esperienza, a mostrare insomma «las posibilidades infinitas de las combinaciones que no mantienen ningún reclamo respecto de la realidad empírica» (Sarlo 1997, 102). I paradossi sono dunque, come conclude Sarlo, una forma di critica all'empirismo, dal momento che «las figuras formales y lógicas son independientes del orden de la realidad, que no puede ser captado en sí mismo y solo puede ser presupuesto por la imaginación o la razón» (102).

5 Paradossi wilcockiani

Tra l'anno 1962 e il 1963 Wilcock dirige in Italia una rivista, durata solo due numeri, chiamata *Intelligenza*. Rivista di tipo antologico, questa pubblicazione ebbe come scopo quello di proporre testi di un certo livello in cui l'impegno fondamentale fosse quello, appunto, con l'intelligenza critica. L'unico autore antologizzato in questa breve rivista per ben due volte, in posizione centrale (è il primo testo del primo numero e il secondo testo del secondo numero), è proprio Borges. Sempre nello stesso periodo (1962) Wilcock inizia una collaborazione, durata per circa tre anni, con il settimanale di politica e opinione *Il Punto*.³ Uno dei primi articoli che Wilcock firma per la sua ru-

³ Ringrazio il professore Andrea Gialloreti e Daniel Raffini che mi hanno informato della collaborazione di Wilcock con il periodico *Il Punto* e mi hanno anche gentilmente

brica intitolata, non casualmente, *La Biblioteca di Babele*, è dedicato interamente alla riflessione su un problema a questo punto familiare: quello dei paradossi. E non sarà, come vedremo, l'unica occasione. Sarà forse un caso, ma è innegabile il richiamo a una certa zona del pensiero e dell'opera borgesiana, che stiamo cercando di ricostruire.

Sofferamoci brevemente sul primo articolo del *Punto*. Wilcock sottolinea, in apertura, l'importanza della scoperta dei primi paradossi per la storia della filosofia, visto che questi rappresentano, nell'evoluzione del pensiero, il momento esatto in cui l'uomo diventa consapevole del fatto che «il linguaggio non è uno specchio fedele del mondo reale» (Wilcock 1962):

Non so se qualcuno ha mai commentato l'importanza che riveste nella storia del pensiero l'apparizione del primo paradosso. [...] Infatti, il mondo reale - a differenza di quello dei sogni e delle allucinazioni - non presenta paradossi: gli oggetti ci sono o non ci sono: le loro relazioni possono essere alquanto imprecise o vaghe, mai chiaramente contraddittorie. Un uomo è figlio di un altro uomo o non ne è il figlio. (1962)

È solo grazie a una «manipolazione del linguaggio», infatti, se si può giungere a una conclusione contraddittoria. Di conseguenza, resta così dimostrato che

il linguaggio non è più, come siamo portati a credere, un'elastica fodera che cinge strettamente il mondo reale, bensì un leggero, quasi indipendente velo, appoggiato alla meno peggio sulla realtà tangibile e visibile. (1962)

Più avanti nello stesso articolo, e alla maniera borgesiana, Wilcock si dedica all'esposizione e alla spiegazione dei tre tipi principali di paradosso esistenti, e alle loro possibili refutazioni. I primi, i paradossi cosiddetti «falsi», sono i sofismi tipici della scuola di Elea, «tra cui il più noto è da sempre quello di Achille e la tartaruga» (1962). I secondi li chiama «paradossi veridici» perché, sebbene siano strutturati come sofismi, è comunque possibile estrarre da essi una verità. Gli ultimi, le antinomie, sono invece paradossi «veri e propri», e sono enunciati del tipo: «Sto mentendo» o «Questa affermazione è falsa» (1962). Fatte queste (e altre) disquisizioni, Wilcock, avviatosi alla conclusione, riconosce però solo ai paradossi falsi, a quelli preferiti da Borges, un'ineguagliabile «immediatezza poetica»; non esiste più, infatti, «un sofista che riesca come Zenone a fermare, con solo la forza della parola, la freccia nel suo volo diventato immobi-

concesso di servirmi di tutto il loro lavoro di raccolta di materiale e documentazione.

le» (1962). Come Borges, Wilcock scorge in questi scandali logici una certa qualità letteraria, che risiede proprio nella loro capacità di condurci, tramite l'uso di una parola slegata dai riscontri empirici, attraverso il mondo dell'illusione (e dunque, come vedremo in seguito, della finzione).

Nel 1963 e sempre sul *Punto*, Wilcock torna sulla questione dei paradossi. Ma questa volta per metterci al corrente dell'esistenza di «un paradosso di tipo assolutamente nuovo» (Wilcock 1963) formulato per la prima volta nel 1948 sulla rivista *Mind* e che resta, secondo il nostro autore, insoluto. Il paradosso viene prima enunciato nella sua versione originale e poi, vista la difficoltà per i lettori, viene spiegato attraverso una trama narrativa che trascriviamo per intero:

Il capitano di una nave comunica ai passeggeri che prima di domenica avrà luogo sopra coperta, a scopo di esercitazione, un finto allarme d'incendio. Ma perché il simulacro riesca efficace, è assolutamente necessario che i passeggeri non sappiano quale giorno della settimana è stato scelto per l'esercitazione: altrimenti uscirebbero fin dal mattino dalle loro cabine con il salvagente a tracolla, non ci sarebbe più sorpresa, insomma la prova fallirebbe. Ora è ovvio che il finto allarme non può avere luogo il sabato, perché in questo caso i passeggeri, giunti senza novità al venerdì sera, capirebbero che la prova è per il giorno dopo. Dunque il sabato è escluso. Ma in tal caso nemmeno può il capitano scegliere il venerdì, perché giunti al giovedì sera, consapevoli come sono che il sabato è stato escluso, i passeggeri saprebbero che la prova è fissata per venerdì. Dunque anche il venerdì viene escluso. Ripetendo il ragionamento, si può dimostrare che il simulacro di incendio, per via della limitazione imposta dal capitano, non è possibile né giovedì, né mercoledì, né altro giorno della settimana. (1963)

Se questo fosse tutto, prosegue l'articolista, potremmo tranquillamente liquidare la questione come una «semplice barzelletta o storiella», piuttosto frivola, che veramente non aggiunge niente alla nostra conoscenza del mondo. Invece Wilcock riporta subito il problema a quelle che sono, per lui, le sue conseguenze fondamentali:

nonostante la ferrea logica della dimostrazione, nulla vieta che [...] il capitano dia, un giorno qualunque, l'ordine di eseguire il falso allarme, cogliendo a sorpresa i passeggeri. Osserva Scriven: «Questa singolare visione di una logica che si lascia confutare dal mondo reale, rende il paradosso affascinante. Il filosofo ripete pateticamente i suoi incantesimi [...] e a un tratto, non si sa come, appare il mostro, la Realtà, e senza nemmeno accorgersi prosegue la sua strada calpestando tutto». (1963)

In questa curiosa conclusione il filosofo-incantatore, prestigiatore di paradossi, viene spazzato via dalla «bestia cieca» della Realtà, dal mostro: nulla vieta, infatti, all'inaspettato di accadere, all'empiria, insomma, di imporsi alla vacuità dei ragionamenti. Ma è proprio qui, conclude poi Wilcock, dove risiede il pericolo e la forza di queste formulazioni paradossali: nel fatto che hanno la capacità di farci dubitare della «Realtà», anche se questa ostinatamente si ripresenta, insistente, e «prosegue la sua strada, senza badare a ragionamenti» (1963).

È evidente, a questo punto, che la postulazione del problema dei paradossi implica nel pensiero wilcockiano la domanda cruciale sul rapporto tra realtà e linguaggio che è, in definitiva, una modalità del problema della *rappresentazione*: che sia il linguaggio uno «specchio fedele del mondo reale» oppure un «velo leggero» appoggiato precariamente su di essa, l'esistenza del paradosso viene a inscenare comunque un'incongruenza, una «faglia», tra quello che è linguisticamente possibile e quello che lo è (o non lo è) empiricamente. Borges ci invitava a risolvere il problema tramite il contagio di irrealtà: la modificazione del nostro concetto di universo, l'idealismo filosofico. Wilcock non può o non vuole, forse, concedersi tali evasioni, e infatti declinerà la questione con gli strumenti della filosofia del linguaggio, specialmente di quella di Wittgenstein. Vediamo in seguito in che modo.

Qualche anno dopo, in un'altra serie di interventi stavolta su *Il Mondo* di Mario Pannunzio, Wilcock riprende la sua riflessione sul paradosso. C'è un articolo in particolare, intitolato «Le pulci cinesi», che possiamo considerare l'esposizione più completa sul raccordo problematico che Wilcock scorge tra empiria, linguaggio e filosofia. L'autore inizia con il seguente ragionamento:

L'uomo ha sul corpo le pulci, ma ogni pulce ha sulla superficie del suo corpo tanti ometti simili a noi che chiamano questa loro grande pulce di sostegno il loro universo, e questi ometti hanno a loro volta altre pulci piccolissime sulle quali altri ometti molto più piccoli costruiscono le loro piccole città naturalmente piene di pulci e così fino all'infinito. (Wilcock 1965)

Come si vede, Wilcock non ha fatto altro che descrivere una struttura *en abyme*: la possibilità di un *regressus in infinitum*. E poi aggiunge:

Ragionamenti di questo genere, se non aggiungono niente alla nostra conoscenza del mondo, hanno tuttavia il merito di togliere a questa conoscenza quella sfumatura di certezza empirica, letale alla vera conoscenza, perché di carattere esclusivamente verbale. (1965)

Ciò equivale a dire che il mondo, la realtà, è essenzialmente inconoscibile tramite il linguaggio, se poi afferma che:

La metafisica non ha quasi scopo ormai, se non quello di accertare che quando investighiamo verbalmente il mondo, la risposta è sempre una descrizione del linguaggio, mai una descrizione del mondo. E in questo senso sono utili le definizioni a scatola cinese. (1965)

Qui Wilcock richiama, senza nominarlo direttamente, il pensiero di Wittgenstein e il modo in cui questi concepisce l'attività filosofica (metafisica, nel lessico wilcockiano) specialmente a partire dalla sua fondamentale opera *Ricerche filosofiche*. In questo libro il filosofo austriaco riformula completamente il compito assegnato alla speculazione filosofica, che definisce ora come un'attività eminentemente linguistico-descrittiva: in filosofia, dice Wittgenstein, «ogni spiegazione deve essere messa al bando, e soltanto la descrizione deve prendere il suo posto» ([1953] 1995, 66). I problemi filosofici, come i paradossi o la contraddizione, «non sono, naturalmente, problemi empirici, ma problemi che si risolvono penetrando l'operare del nostro linguaggio in modo da riconoscerlo: contro una forte tendenza a fraintenderlo» (66).

Torniamo ora all'articolo di Wilcock. Egli riconosce, in seguito, che «i più alti voli del pensiero (cosmologie, teologie) non sono che voli della sintassi» (1965). Ed elenca, a conferma di ciò, altri esempi di «bernoccoli» dell'intelletto, che sono altrettanto strutturate a «scatola cinese»: il *regressus in infinitum* utilizzato da Aristotele per refutare gli archetipi platonici; la necessità della dimostrazione della dimostrazione, sostenuta dal greco Agrippa; il dialogo tra Achille e la tartaruga inscenato da Lewis Carroll. Sono, come si vede, alcuni degli stessi esempi discussi nei testi borgesiani. Ma sono anche, nell'interpretazione che ne dà Wilcock, nient'altro che *giochi linguistici* senza aggancio con la realtà, che dimostrano in definitiva che

Quando la sintassi oltre a volare vuole giocare, produce paradossi o scatole cinesi. [...] Gardner ci ricorda che qualcuno si è domandato se il nostro universo [...] non sarà in realtà una particella di qualche inimmaginabile immenso raggruppamento di materia. Infatti, finché esisterà la sintassi, ciò sarà sempre possibile: basta dirlo. Perché se è stato osservato che tutto ciò che può essere pensato esiste, conviene aggiungere che nulla può essere pensato se non può essere detto, dunque la affermazione diventa: «tutto ciò che può essere detto, esiste». (1965)

Questa è, in chiusura, l'estrema conclusione wilcockiana: ciò che può essere detto (e, aggiungiamo noi, scritto), esiste. I voli del pensiero, che sono i voli della sintassi, non solo consentono di creare e immaginare altri mondi, ma la bellezza di quei mondi è proprio l'assoluta indipendenza dalle ristrettezze di una troppo angusta empiria, come dimostra in definitiva l'esistenza e la possibilità dei paradossi, delle scatole cinesi e degli scandali logici.

E la sintassi è per Wilcock, a tutti gli effetti, un generatore di finzione. Non a caso un lettore come Pasolini (1996, 56) ha segnalato, in una celebre recensione a *La sinagoga degli iconoclasti*, proprio il carattere «metalinguistico» della *suspense* che crea il testo wilcockiano: la domanda sollecitata dalla sua scrittura non è tanto «che succederà dopo?» ma piuttosto «che cosa inventerà nella prossima 'voce' l'autore?» (56). Un *fantastico metalinguistico*, dunque: un'altra possibile chiave di lettura e di indagine per l'inclassificabile narrativa dell'argentino.

6 A modo di conclusione: alcune *mise en abyme* giornalistiche

Per concludere, ci soffermeremo brevemente su due articoli di Wilcock pubblicati su *Il Mondo* tra gli anni 1964 e 1965 in cui applica la sua teoria del paradosso per offrirci delle vere e proprie *mise en abyme* giornalistiche, con effetti parodici e umoristici. Lo fa, come vedremo, attraverso la costruzione di brevi ed essenziali nuclei narrativi strutturati proprio come impossibilità logiche: la figura del paradosso offre, in questo senso, esattamente la forma della trama e la sintassi la realizza, poi, in vertiginose sequenze «a scatole cinesi».⁴

Il primo è la notizia intitolata «La sorpresa di Sartre». In questo testo Wilcock propone ed enumera una serie di possibili spunti tematici per girare un nuovo film, naturalmente tutti parodici. Ma l'ultimo punto dell'elenco, il numero 16, è il seguente:

Si sa che il catalogo del British Museum è il più completo del mondo. [...] Il famoso scrittore Jean Paul Sartre, in una sua conversazione con il diavolo, esprime il desiderio di accertare quanto spazio verrà dedicato alla sua persona nel catalogo del British Museum verso l'anno 2100. Il Diavolo gentilmente gli concede il desiderio e Sartre si imbatte stupito in questo singolo riferimento bibliografico: Sartre, Jean Paul, scrittore probabilmente immaginario, nominato verso la fine di un articolo di un non meno ignoto Wilcock J. Rodolfo. (Wilcock 1966)

Sul finale, dunque, l'autore reale compare nel catalogo immaginario, come anche il testo che leggiamo. Noi lettori siamo invitati a scivolare dal piano della notizia (parodica o no, questo non ha importanza)

⁴ Beatriz Sarlo parla, nel già citato studio su Borges *Un escritor en las orillas* (2007), di «ficciones metodológicas» per riferirsi a questo tipo di sequenze narrative in cui i paradossi e altre forme di ciò che lei chiama anche «escándalo lógico» fungono da figura strutturante della trama.

a quello del gioco di linguaggio (o gioco sintattico) tramite la creazione di una inquietante struttura narrativa *en abyme*: l'articolo che abbiamo in mano diventa, ad un tratto, oggetto della rappresentazione; lo stesso accade con il suo autore, da ora un «ignoto Wilcock J. Rodolfo». Chi legge, infine, come indicava Borges nei testi poc'anzi commentati, viene risucchiato nella struttura ricorsiva e, da spettatore, diventa personaggio. Così facendo, i confini tra la finzione e la realtà finiscono per confondersi, in un approccio particolare alla testualità giornalistica che è peraltro un marchio fondamentale della scrittura wilcockiana, a cui in questa sede possiamo solo brevemente accennare.

Un altro esempio di trama narrativa strutturata sul paradosso lo troviamo nella conclusione del già commentato intervento «Le pulci cinesi». L'articolo si chiude con la seguente nota, che trascriveremo interamente:

Un giornale inglese bandì una volta un concorso, per premiare la migliore risposta alla domanda: «Quando aprite il giornale, di mattina, qual è la cosa che più vi farebbe piacere di trovare?» Il premio venne assegnato al seguente pezzo, di Arthur Robinson, intitolato «Il nostro concorso»:

«Il primo premio, nel nostro concorso, è stato assegnato al signor Arthur Robinson, la cui ingegnosa risposta è certamente migliore tra tutte quelle che abbiamo ricevute. La sua scelta di ciò che più gli sarebbe piaciuto leggere nel nostro giornale si intitolava 'Il nostro concorso' e cominciava: 'Il primo premio, nel nostro concorso, è stato assegnato al signor Arthur Robinson, la cui ingegnosa risposta è certamente la migliore tra tutte quelle che abbiamo ricevute. La sua scelta di ciò che più gli sarebbe piaciuto leggere sul nostro giornale si intitolava *Il nostro concorso*' ma per mancanza di spazio non possiamo stamparla integralmente». (Wilcock 1965)

In questa occasione, la ricorsività di quell'*incipit* («Il primo premio, nel nostro concorso») colloca i lettori di fronte all'implacabile e «desatinador» concetto d'infinito: l'unico modo per uscirne è chiudere il giornale o, come fa il giornalista-narratore, smettere di scrivere. Ed è questa l'ennesima dimostrazione del fascino che Wilcock, come già Borges, prova per queste strutture che sottomettono la ferrea logica del pensiero e del ragionamento umano all'evidenza delle proprie limitazioni, e all'insormontabile iato che esiste tra esperienza e rappresentazione, tra linguaggio e realtà. Le strutture paradossali, e nell'interpretazione idealista borghese e in quella linguistico-analitica wilcockiana, possono infatti generare delle forme di *fantastico* la cui prerogativa è proprio quella di non avanzare nessuna pretesa nei confronti della «bestia cieca», del «mostro» del Reale; perché se qualcosa si può dire, allora esiste: e non c'è bisogno di altro.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María (1956). «El infinito en la obra de Borges». *Nueva revista de filología hispánica*, 10, 13-35.
- Barrenechea, Ana María [1957] (2000). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado.
- Boarini, Vittorio; Bonfiglioli, Pietro (a cura di) (1976). *Avanguardia e restaurazione. L'avanguardia rivisitata (1945-1975)*. Bologna: Zanichelli.
- Borges, Jorge Luis [1952] (1984a). «Magias parciales del “Quijote”». *Otras Inquisiciones. Obras Completas 1923-1972*. 14a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 667-9.
- Borges, Jorge Luis [1932] (1984b). «Avatares de la tortuga». *Discusión. Obras Completas 1923-1972*. 14a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 254-8.
- Borges, Jorge Luis [1932] (1984c). «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga». *Discusión. Obras Completas 1923-1972*. 14a ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 244-8.
- Deidier, Roberto (2002). «Stratigrafie poetiche. Dante, Eliot, Borges». Deidier, Roberto (a cura di), *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 77-88.
- Gialloredo, Andrea (2013). *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganeli, Gramigna e altro Novecento*. Milano: Jaca Book.
- Giordano, Alberto; Podlubne, Judith (2000). «Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti». Ducraroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 381-403.
- González, Carina (2011). «Lectores de Joyce: Borges y Wilcock frente al modernismo inglés». *Variaciones Borges*, 32, 3-20.
- King, John (1986). *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lefevere, André (1982). «Literary Theory and Translated Literature». *Dispositio*, 7(19-20), 3-22.
- Lefevere, André (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge. Trad. it: *Traduzione e riscrittura*. Torino: UTET, 1998.
- Ludmer, Josefina (2000). «¿Cómo salir de Borges?». Rowe William; Canaparo, Claudio; Louis Annick (comp.), *Jorge Luis Borges, intervenciones sobre el pensamiento y la literatura*. Buenos Aires. Paidós, 289-300.
- Mayer, Marcos (1999). «Borges por Borges. Relecturas». Cella, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica*. Vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 83-98.
- Molloy, Silvia (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Nasi, Franco (2004). *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*. Milano: Medusa.
- Pastormerlo, Sergio (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pasolini, Pier Paolo (1996). *Descrizioni di descrizioni*. Milano: Garzanti.
- Sarlo, Beatriz (2004). «Una poética de la ficción». Saïta, Sylvia (dir.), *El oficio se afirma*. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 19-38.
- Sarlo, Beatriz (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI. Trad. de *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*. London: Verso, 1993.

- Steiner, George (1971). *Extraterritorial. Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Macmillan Company.
- Stratta, Isabel (2004). «Documentos para una poética del relato». Saítta, Sylvia (dir.), *El oficio se afirma*. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. por Noé Jitrik. Buenos Aires, Emecé, 39-63.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1962). «La Biblioteca di Babele». *Il Punto*, 6 ottobre, 28.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1963). «La Biblioteca di Babele». *Il Punto*, 15 giugno, 28.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1965). «Le pulci cinesi». *Il Mondo*, 1° giugno, 16.
- Wilcock, Juan Rodolfo (1966). «La sorpresa di Sartre». *Il Mondo*, 4 gennaio, 16.
- Wittgenstein, Ludwig [1953] (1995). *Ricerche filosofiche*. A cura Mario Trinchero. Torino: Einaudi.
- Zonana, Gustavo (2000). «De viris pessimis: biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock». *RILCE, Revista de filología hispánica*, 16, 673-90.

En el fulgor del caldén. Las figuras del desierto en *El país del diablo* de Perla Suez

Maria Amalia Barchiesi

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract This study analyses from a semiotic perspective Perla Suez novel *El país del diablo* (2015). It focuses on the narrative and descriptive process which are at the heart of the inversion the text carries out in a specific intertextual relation with the discursive devices of the official story known as the “Conquista del desierto”. This was a military campaign which took place between 1878 and 1885 to take control of vast areas of the Pampas and Argentinian Patagonia from the indigenous populations. It also analyses textual devices that support a perspective shift resulting in a mythical, ecological and animistic vision of the Mapuche tribes.

Keywords Desert conquest. Narrative perspective. Mapuche myths. Landscape. Ecology.

Sumario 1 Introducción. – 2 Metamorfosis del desierto. – 3 La figurativización ecológica del «desierto». – 4 Desierto vertical. – 5 En el fulgor del caldén.



Peer review

Submitted	2018-05-31
Accepted	2019-02-19
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Barchiesi, Maria Amalia (2019). «En el fulgor del caldén. Las figuras del desierto en *El país del diablo* de Perla Suez». *Rassegna iberistica*, 42(111), 119-140.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/007

1 Introducción

La novela de la escritora argentina Perla Suez *El país del diablo* (2015) se vertebra narrativamente según una original lógica de inversión de perspectiva de los dispositivos discursivos del gran relato oficial de la Conquista del Desierto, campaña militar que conquistó entre los años 1878-85¹ grandes extensiones de territorio pampeano y patagónico, que se encontraban en poder de sus pueblos originarios. La operación textual de Suez conlleva una inversión de corte epistemológico, si seguimos a Walter Mignolo (1998), según la cual las historias comienzan a contarse desde abajo hacia arriba, en vez de desde arriba hacia abajo (Hall 1990, 35). La literatura en este caso se revela, de acuerdo con Anna Loomba (2005, 81), un medio importante para poseer, invertir o desafiar los medios dominantes de representación y sus ideologías.

En las páginas siguientes, nos centraremos en procesos textuales, en lo específico, en procesos narrativos y descriptivos, inherentes a una gradual intersección de dos perspectivas inscriptas en *El país del diablo*: la del blanco conquistador del desierto, ya estudiada ampliamente en diversos ensayos sobre la representación discursiva e icónica de lo que fue para la sociedad blanca necesariamente ‘desierto’ (Alimondia, Ferguson 2010; Rodríguez 2010a; Ujnovsky 2008) y la cosmovisión animista, mítica y ecológica de los indios mapuches, que fueron exterminados, y que la escritora argentina reconstruye en su novela sobre una sólida base de atentas lecturas sobre la cultura, la religión, las leyendas y los mitos del pueblo mapuche.² Para nuestro análisis nos fundamentaremos en los estudios semióticos de Greimas (1984), Courtés y Greimas (1991) y Bertrand (2000), centrados en dos procedimientos textuales: la «puesta en perspectiva» narrativa y la «figurativización» en lo que concierne a los procedimientos descriptivos, teniendo en cuenta además esquemas culturales de percepción, implícitamente incorporados en dichos procesos textuales.

Brevemente, la trama de la novela es la siguiente: un grupo de soldados, que es parte del ejército del General Roca, acompañado por un fotógrafo y agrimensor encargado de documentar con sus tomas fotográficas los territorios conquistados, incendia la toldería donde

1 En Argentina se ha denominado Conquista del Desierto a la campaña militar que encabezó entre fines de 1878 y principios de 1879 el entonces ministro de Guerra, Julio Argentino Roca, contra los indígenas que dominaban el sur de la Pampa. En 1879, el General Roca encabezó una expedición al desierto y alejó a los indígenas más allá del Río Negro, persiguiéndolos, extendiendo luego sus fuerzas hasta la Patagonia para aniquilar su poder ofensivo. La soberanía nacional se extendió sobre el vasto territorio y pudieron habilitarse dos mil leguas para la producción ganadera (cf. Romero 2006).

2 Suez, Perla (2015). «El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo único». *Telam*, 24 de abril. URL <https://bit.ly/2xkHbyR> (2017-05-07).

vive la adolescente Lum Hué, una joven mapuche recién iniciada como *machi*, y única sobreviviente de dicha matanza. Aniquilada su tribu, Lum, como guía y protectora del pueblo mapuche y gracias a sus poderes chamánicos, perseguirá a la milicia con el propósito de hacer justicia, de restablecer un equilibrio y recobrar el *kultrun*, el timbal sagrado de la tribu, ahora en poder de los soldados.

La religión de Lum es cósmica, animista y chamánica. Para ella la naturaleza está animada por poderes ocultos; poderes que pueden ser favorables o no y que se subordinan a un Poder Supremo. Para controlar estas fuerzas en la naturaleza existen las *machis*, cuya función, principal como la de Lum, es la restauración del equilibrio. Según los estudios de la antropóloga chilena Grebe (1993) acerca de la visión de mundo mapuche existen, entre tantas otras divinidades, los *ngen*, conocidos como los espíritus dueños de la naturaleza agresiva. En los *ngen* residen las potencias de la naturaleza asociadas a las plantas y los animales. La misión de estos espíritus es cuidar y preservar la vida, el bienestar y la continuidad de los fenómenos naturales. Es por ello que se considera el sistema de los *ngen* como un generador de principios de etno-ecografía que contribuye a un equilibrio del medio ambiente a través de potencias benéficas. Para los mapuches la naturaleza tiene espíritu, vida propia y es de su creencia que en los elementos, como el agua y la tierra, la flora y la fauna, las piedras y el fuego vive un *ngen*. Por medio de estos espíritus dicha etnia se vincula con su ambiente y crea una autoconciencia en pos de preservar y cuidar el entorno natural donde vive (Grebe 1993, 47-8). Los *ngen* pueden castigar a los hombres mapuches por su conducta depredadora, contaminante, irrespetuosa o de explotación desmesurada, en relación con algún elemento de la naturaleza silvestre, estos espíritus actúan según las pautas normativas de los códigos preservacionistas tradicionales. «Dichos códigos validan la acción punitiva», apunta Grebe (1993, 49).

En la cosmovisión araucano-mapuche, los *ngen* están articulados entre sí, formando una red intercomunicada de fenómenos y procesos naturales del ecosistema (Grebe 1993, 60). Suez introduce en *El país del diablo* dicha concepción de mundo a través de Lum:

Mirar las plantas la abstrae, la hace reunirse con todo lo que extraña [...] Un sonido que no está hecho de palabras le trae sus reflexiones. El indio no es nada sin los animales o los pastos y qué bueno sentir la tierra bajo la planta de los pies. (Suez 2015, 73)

Si la tierra es sagrada según el ideario de mundo de los indios mapuches, también lo es poseer el conocimiento de su cosmovisión. La *machi* Lum Hué posee estos saberes y encarna la autoridad tradicional de su comunidad.

2 Metamorfosis del desierto

La autora se sumerge en los escenarios de la conquista, en el mundo del llamado «desierto», es decir, en la pampa húmeda y la Patagonia argentina del siglo XIX, habitada por los mapuches y el hombre blanco. A lo largo de la novela, el desierto como parte integrante de un ecosistema textual, deja de ser 'objeto observado' para volverse paulatinamente «sujeto operador», en una suerte de metamorfosis narrativo-semiótica que actúa bajo las leyes del animismo punitivo antes mencionado de la cosmovisión mapuche-araucana; eje motivante de dicho mundo religioso (Rothschild 1996, 105), en el cual los espíritus asedian y asechan el macro-clima en el que vive dicha etnia. Al estar el ambiente y todos sus elementos animados y al poseer estos un alma, el entorno se «sacraliza».³

Por otra parte, cabe destacar que el trabajo textual-metamórfico en la ficción novelesca de Suez está inspirado, en realidad, en los particulares procesos narrativos de los relatos míticos de la cultura mapuche con sus múltiples casos de animaciones, personificaciones, metamorfosis, hibridaciones, variadas manifestaciones de la potencia divina (*newen*) (Kuramochi 1994, 6).

Asimismo, el subistema de los *ngen* que implica un discurso mítico conservacionista asociado al animismo (Grebe 1993, 63) es precisamente el que la autora introduce gradualmente en su novela, adoptando la técnica narrativa de la «puesta en perspectiva» que los semióticos Courtés y Greimas definen en estos términos:

[La perspectiva] a diferencia del punto de vista que necesita de la mediación de un observador se basa en la relación enunciador/enunciario y depende de los procedimientos de textualización. Basada en la estructura narrativa polémica del discurso narrativo, poner en perspectiva consiste para el enunciador, en la elección que ha de practicar en la organización sintagmática de los programas narrativos, teniendo en cuenta las coerciones de la linealidad de las estructuras narrativas. Así, por ejemplo, el relato de un atraco a mano armada puede poner de relieve el programa narrativo del asaltante o el del asaltado, asimismo el relato propiano privilegia el programa del héroe a costa del programa del traidor. Mientras que la ocultación tiene por efecto eliminar totalmente de la manifestación el programa narrativo del sujeto en be-

³ La realidad es percibida de otro modo. Los seres naturales dotados de rasgos de otra categoría como ser la sobrenatural o humana o los seres sobrenaturales bajo formas antropomorfas o zoomorfas, transitan en las relaciones discursivas, como reflejos de una concepción del mundo por la dimensión de la realidad terrestre animada y poblada de seres sobrenaturales, interactuando con los seres humanos, con toda naturalidad (Kuramochi 1994, 5-6, «Introducción»).

neficio del anti-sujeto (o a la inversa), la perspectiva conserva los dos programas opuestos, privilegiando - en relación con la instancia receptora del enunciatario- unos de los programas que es entonces explicitado con amplitud a costa del otro que sólo se manifiesta fragmentariamente. (1991, 304 s.v. «perspectiva»)⁴

En otras tras palabras, a diferencia del «punto de vista», con la puesta en perspectiva el programa narrativo descartado permanece en escena. En *El país del diablo* la ‘visión’ del blanco conquistador irá perdiendo peso, se volverá fragmentaria y discontinua, pero sin desaparecer completamente, cediendo el paso a la ‘ofensiva’ del programa narrativo vindicativo del desierto animizado. Un territorio vivo, transformado en un gran ojo que mira todo aquello que lo habita. Suez asigna a la representación espacio-textual una función esencial y decisiva. Se trata de una ‘espacialidad-pantalla’, sede de una axiología y verdadero principio organizador sobre la cual se proyectan casi las mismas imágenes de la conquista, pero enfocadas subrepticamente desde otro lugar, haciendo visible una cosmovisión indisolublemente vinculada a un mundo natural, virgen, con un vivo sentido ecológico. En última instancia, podemos pensar dicho ejercicio de imaginación literaria como una suerte de justicia poética, de solución moral compensatoria de un grave desvío en la historiografía argentina. Siguiendo la teoría que Fermín Rodríguez (2010a) expone en su libro *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, en la cual se fundamenta la autora para idear su ficción,⁵ dicha solución compensatoria estriba en la idea deleuziana de «virtualidad» (Deleuze 2000). Las escrituras del desierto (tradicción a la que ahora se incorpora la novela de Suez) surgen en el umbral que separa lo virtual de lo actual «lo que existe como posibilidad no realizada de la historia» (Rodríguez 2010a, 285). *El país del diablo* constituye por dicho motivo no ya un espacio textual maniqueo sino mestizo, de transición; encrucijada de dos modos culturalmente diferentes de percibir un mismo territorio, que se van alternando a lo largo del sintagma novelesco para culminar con el triunfo de la cosmovisión de los indígenas que la campaña del desierto persiguió y exterminó.

Como nos hace notar Suez en su novela, el pueblo mapuche ha creído siempre en la naturaleza, posee conocimientos sobre ella desde

4 Como pone evidencia Bertrand (2000, 74), ya en el diccionario de Courtés y Greimas, la noción de «puesta en perspectiva» se encuentra junto a la de «focalización», «observador» e «informador» en el amplio campo de las subcategorías del «punto de vista», término genérico que designa el conjunto de operaciones que cumple el enunciadador para estructurar su discurso.

5 Cf. Suez, Perla (2015). «Quería construir un western de nuestra Patagonia». *Página 12*, 18 de mayo. URL <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-35556-2015-05-18.html> (2017-05-07).

tiempos ancestrales que han quedado impresos en la toponimia de sus territorios, hoy borrada en parte de los mapas oficiales. La joven *machi* Lum emplea metáforas ‘toponímicas’ para expresar una intercepción que coincide con la etimología de su nombre. Lum Hué (*hué* en mapuche significa ‘laguna’).⁶

Yo, Lum Hué, que llevo cuatro en mi elemento, el cuatro que es sagrado porque indica la división del universo, el descanso, la lluvia, el tiempo de los brotes y de abundancia, también las divisiones de la gente en la tierra y el sol que está en la noche. Tengo la fuerza de una laguna escondida entre otras dos y por eso mi elemento es el agua. (2015, 14)

Un paisaje interior, cognitivo, que corresponde a una determinada concepción cultural del mundo y un conocimiento íntimo del lugar. Nomenclatura toponímica que constituía asimismo para el mapuche un instrumento de comunicación y demarcación del territorio, como así también estrategias de presencia y resistencia territorial (Tort 2003).

En la historia virtual que nos relata la autora, la hoy erosionada percepción de un espacio enraizado en la cultura mapuche se reactiva para señalar un equilibrio ecológico deteriorado, sea por la técnicas agropecuarias introducidas por la sociedad blanca, sea por nomenclaturas que obedecieron al paradigma técnico-visual del positivismo⁷ que enarbó la Conquista del Desierto del proyecto de civilización y modernización de los años ochenta, ejemplificado palmarmente en las descripciones del libro *Viaje al país de los araucanos* de Estanislao Zeballos (1881), quien después de la conclusión de la campaña del desierto, se adentró en los territorios conquistados con algunos grupos de topógrafos, ingenieros y fotógrafos con el propósito de describir y delimitar las tierras adquiridas. Zeballos emprendió un viaje con objetivos geográfico-científicos siguiendo el mismo recorrido de una de las cinco divisiones del ejército. Poco después se

⁶ Por ejemplo, el topónimo que da nombre a la laguna Marracó, ubicada en lo que hoy es la provincia argentina de Río Negro significa ‘agua pantanosa’ o ‘agua de liebre’ (Ambrosetti 1893, 118); *Thrarú Lavquen* es otro topónimo indígena que significa ‘Laguna del Carancho’, como así también *Tripahué*, ‘Laguna del Barro’ (Alfageme 1997, 16-17)

⁷ La perspectiva realista trataba la fotografía como si fuera una imitación perfecta de un objeto real y externo, es decir, como si fuera una reproducción objetiva. Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía se consideraba un procedimiento técnico que producía una imagen fiel, natural, objetiva y mecánica, vinculada estrechamente con la epistemología positivista y es la que se utiliza cada vez que se pretende dejar que las fotos hablen por sí mismas, sin ningún tipo de análisis de la imagen (Dubois 1986, 22-32). A este respecto, Greimas (1984) afirma que reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo es perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas, confesar que sabemos lo que es en realidad.

publicó el *Viaje al país de los araucanos*. El trabajo tenía intenciones propagandísticas para que la empresa militar y la política de Estado obtuviera mayor legitimación. El libro, inserto en la tradición de la literatura de viajes, incluye una serie de grabados realizados sobre la base de fotografías que tomó Arturo Mathile, un fotógrafo de origen suizo, durante la expedición (Yujnovsky 2008, 109). Perla Suez incluye en su novela uno de estos grabados, eligiendo estratégicamente la representación de un bosque de caldenes. A este respecto, *Viaje al país de los araucanos* no solo cobra interés para nuestro análisis por ser un texto que coronó el proceso que puso a disposición de la nación el espacio entero del país, concentrando gran parte de la historia y la geografía oficial de la Campaña, sino también por su temprana e inesperada sensibilidad ecológica y sentido del conservacionismo del hábitat pampeano a fines del siglo XIX; sensibilidad que Suez supo recuperar con inteligencia para darle otra vuelta de tuerca.

3 La figurativización ecológica del «desierto»

Detengámonos ahora en los dispositivos descriptivos de *El país del diablo* que descansan principalmente en operaciones discursivas de superficie, de 're-figurativización' de la representación abstractizada del desierto que operó el proceso civilizador del blanco. Antes de adentrarnos en nuestro análisis, se hace necesario introducir algunos conceptos clave de semiótica textual, pues los procesos de espacialización literaria dependen en gran medida de su asignación figurativa. Greimas (1984) es el primero que define los procesos de «figurativización» de un determinado texto. En todo discurso literario, un tema, unidad de significación más o menos abstracta, puede manifestarse por medio de articulaciones semánticas más concretas o figurativas el recorrido temático podrá expandirse discursivamente a través de la introducción de detalles y de recorridos engarzados; no sólo se señalará un espacio, sino también se lo describirá con sus rasgos más sutiles. Las unidades discursivas de significación pueden manifestar una mayor o menor figurativización, en una escala que va de un grado máximo de abstracción a un grado máximo de detallismo, que Greimas llama «iconización» para definir la intención de máxima reproducción (Marsciani, Zinna 1991, 114). Los estudios sobre el nivel figurativo de un texto fueron posteriormente retomados y estudiados por Denis Bertrand (2000), subdividiendo a su vez dicha instancia en tres niveles: el primero es el de la «figuración», en el cual intervienen categorías temáticas fundamentales como 'alto/bajo' (es el nivel figurativo más abstracto), un segundo grado de figurativización comprende las «figuras del mundo», y en el último nivel, de la «iconización», las figuras se enriquecen con detalles cada vez más minuciosos para crear la llamada «ilusión referencial». En

El país del diablo se encuentran cuidadosamente trabajados los tres niveles de figurativización. Se introducen, por una parte, las categorías topológico-figurales 'horizontalidad' / 'verticalidad' que remiten, respectivamente, a las coordenadas espacio-sensoriales del blanco y a las de quienes primero sintieron y experimentaron el territorio pampeano. El segundo estamento figurativo se plasma con el nuevo emplazamiento en el 'espacio-desierto' de las ya extinguidas figuras del indio y su universo semiótico. Por último, en la atribución de una densidad semántico-figurativa máxima a dicho hábitat, reconstruido con suma nitidez descriptiva (que se opone en el par de contrarios 'lleno/vacío' a una representación abstracta, vaciada del mismo) se erige el nivel icónico.

Un espacio simbólico al que la escritora intenta restituir virtualmente su identidad, en un intento de reconstrucción paisajística, en un proceso de iconización no solo visual sino también «háptico», que abarca virtualmente todos los sentidos (oído, tacto, visión, etc.):

No lejos de ahí descansa el esqueleto de una acacia con sus espinas de cinco puntas que adornan la vista y un cactus lleno de agua. Vive tan verde como las enredaderas de los humedales. Su tallo se lanza un metro y medio sobre un banco de arena. Ha dado una flor de estambres blancos, veteada de púrpura hacia el centro. (Suez 2015, 61)

Un lenguaje figurativo que se extiende al plano de lo auditivo, permitiendo oír al lector la cruda 'voz' de un desierto pre-discursivo enmudecido por las voces de la civilización, que ahora expresa su «elocuencia natural» en un sentido profundamente ecocrítico (Iovino 2015, 103-4):

En la laguna ojo de mar un puma arrastra su presa. Lleva un guanaco apretado al cogote, tironea de la carne y en el silencio se escucha como tritura los cartílagos con las muelas. (Suez 2015, 62)

Perla Suez desanda el proceso de vaciamiento que los sectores dirigentes de la Argentina operaron sobre el espacio pampeano, en su labor de documentación fotográfica de las tierras conquistadas a medida que el ejército del General Roca avanzaba, y cuya resultante fue una llanura casi sin vestigios de árboles y de personas, si bien fuera un espacio que, hasta esa época, nunca había dejado de ser habitado, transitado y simbolizado por las poblaciones indígenas (Alimondia, Ferguson 2010, 9). Fermín Rodríguez en *Un desierto para la nación* estudia aspectos discursivo-ideológicos de dicho proceso de vaciamiento del desierto. Los textos construyeron laboriosamente este territorio como algo vacío, un blanco que requería ser llenado como en *La Cautiva* de Echeverría y en *Facundo* de Sarmiento y que

el ejército de Roca terminó de vaciar lo que estos textos literarios habían comenzado a borrar con sus propios medios. «Ese lugar pretendidamente vacante», arguye Rodríguez (2010b), «hizo surgir una proliferación inmensa de discursos que no cesan de reafirmar la llaneza libre y vasta: un espacio vaciado por este trabajo de la lengua que inscribe reiteradamente una falta ahí donde no faltaba nada».

La escritora argentina colma el vacío simbólico creado por estos territorios discursivos con las desaparecidas y borradas 'figuras del mundo' araucano, a saber, de los innumerables bosques nativos de la pampa poblados de caldenes, algarrobos, canelos, árboles de importancia capital para la supervivencia de las poblaciones autóctonas y por ende sagrados, que cubrían antes de la llegada del blanco el 24 por ciento de la superficie de estos territorios (Scarone 1993). «Una naturaleza llena de fieras, animales, de vida», enfatiza la escritora en una entrevista,⁸ es decir, restableciendo su etno-botánica, cuyos nombres comunes pueden resultar incluso desconocidos a lectores autóctonos. En suma, iconizando, referenzializando un espacio abstracto, aplanado visualmente por la conquista, cuyas fotografías que sirvieron para legitimar la consolidación de un poder e inaugurar una nueva etapa nacional prefirieron enfocar un horizonte vacío para anclar discursivamente sus relatos oficiales según el supuesto orden epistémico de lo verdadero y necesario, pues la fotografía, recordamos, fue una tecnología de la época; su uso, en el desierto, acompañando el desarrollo de la campaña militar, era, al mismo tiempo que su registro simbólico y testimonial, la validación y celebración de que ese ejército era portador de un nivel superior de «civilización», que venía a apropiarse de esas 'tierras vacías' para ponerlas en producción (Almondia, Ferguson 2010, 2).

En su nueva construcción del espacio «desierto» *El país del diablo* se sustenta no sólo en las teorizaciones ya mencionadas sobre dicho proceso de vaciamiento sino también en dos nociones clave que Gilles Deleuze y Felix Guattari desarrollan en su libro *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (1988): el espacio «nómada» y el espacio «sedentario». Ambos filósofos dedicaron un capítulo al concepto de lo «liso» y lo «estriado». Lo liso es amorfo, informal, sin escala, adimensional, sin centro, infinito, cenestésico. El mar, la estepa, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están habitados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades cenestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y mensurables. Contrariamente al mar, la urbe es el espacio estriado por excelencia, y así como el mar se deja estriar gracias a las cartas de navegación o a la astronomía, tam-

⁸ Suez, Perla (2015). «El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo onírico». *Telam*, 24 de abril.

bién la urbe se deja alisar. Son espacios lisos el mar, el desierto, el campo. La ciudad es un espacio estriado, mientras que el campo de la agricultura y el mar como lugar de la navegación son ejemplos de cómo el espacio liso puede volverse estriado.

Perla Suez describe el pasaje arrasador del ejército sobre la Araucanía como dispositivo de transformación de un «espacio liso» en un «espacio estriado»:

Los caballos avanzan con el viento en contra. Sus cascos marcan el ritmo de una guadaña que siega dejando a sus pasos surcos en la tierra aplanada. (2015, 61)

Para Deleuze y Guattari, el desierto o los hielos son espacios lisos, y están ocupados por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades cenestésicas. A su vez, el espacio estriado es extensivo, y está dominado por cualidades visibles y mensurables. El desierto es pues un espacio liso y nómada, carece de orientación, de centro; varían sus referencias y sus conexiones, problemas típicos de los lugares sagrados que carecen de orientación. El desierto es un espacio donde se invierten los valores, en el sentido que de que hay que recurrir a otros para entenderlo. En otras palabras, un territorio de la inversión, un «país del diablo».

Por otra parte, «La Araucanía» fue literalmente vaciada desde un punto de vista ecológico, como sucedió ya a fines del siglo XIX y principios del siglo XX por la tala indiscriminada de sus árboles (Scarone 1993) o los continuos incendios, fruto de los enfrentamientos entre blancos e indios (Alfageme 1997). En lo que hace a la ocupación por parte de la población blanca de buena parte del territorio, esta estuvo ligada, en un primer momento, hacia la ganadería de tipo extensivo. Paralelamente, se inició la explotación directa del bosque con el objeto de la provisión de leña y postes para el alambrado de los lotes, que se comercializaban en provincias limítrofes (Alfageme 1999-2000, 160). Así lo documenta en su *Viaje a la Pampa Central* (1893) el antropólogo positivista Juan Ambrosetti, quien a fines a fines del siglo XIX recorre los mismos territorios de Zeballos, admirando sus recursos naturales:

El incendio duró mucho tiempo y sus despojos se ven aún hoy con profundo sentimiento de tristeza al recorrer los grandes montes que cubren aún la pampa. (Ambrosetti 1893, 48)

Bosques en la actualidad inexistentes, espacios sagrados mapuches que Perla Suez convoca constantemente en su novela, como así también las figuras naturales de una flora vernácula de la pampa: ñiñes, espinillos, cardos, laureles, acacias, cortaderas, ortigas, cebiles, cuernos del diablo, verdaderos protagonistas en sus descripciones del de-

sierito. Acerca de esta vegetación nativa del hábitat araucano una leyenda mapuche cuenta que cuando algún Dios baja del *wenu-mapu*⁹ a la tierra, su lugar predilecto es el bosque nativo milenario plantado por su mano en la creación divina original. Un testimonio, según Grebe, relata la emoción profunda que embarga a un mapuche que penetra en sus dominios. Es una experiencia mística que lo aproxima a sus dioses. En el bosque se siente intensamente la presencia divina; el dios ha bajado y está allí. En suma, el bosque es la catedral o iglesia para el mapuche creyente (Grebe 1993, 57). En los bosques nativos de la Araucanía se encontraban todo lo creado, la flora y la fauna autóctonas. Es posible reencontrar en ellos una réplica del mundo primigenio de la caza-recolección junto a sus animales nativos, árboles y plantas silvestres. Cuando talan o queman un bosque nativo, agrega Grebe, se muere la milenaria flora y fauna y el espíritu también se va (57-8).

En *El país del diablo*, como ya lo anticipamos, se proyecta esa perspectiva que fue sistemáticamente silenciada en los relatos sobre los acontecimientos y resultados de la conquista del desierto. Dicho enfoque transforma el 'espacio-pantalla' de los hechos, postulando un observador implícito, es más, es el mismo desierto animizado que ahora observa: «decenas de ojos parpadean en la penumbra» (Suez 2015, 43); «el ojo del desierto la vigila» (48). El desierto 'vivo' desconoce la relación sintáctica 'observador-observado', privilegiando el vínculo metonímico que rige la cosmovisión mapuche cuya actividad de espacio agente es asumida secretamente por un actor que forma parte de su ecosistema narrativo: la visión de la *machi* Lum.

Cosmovisión que 'avanza', en términos espacio-textuales, 'conquistando' el sintagma novelesco imponiendo la discontinuidad y fragmentación que la caracteriza. Suez abre su novela con el viaje iniciático de Lum Hué que precede el ataque a la toltería, impregnando esta última escena con la visión temporal-mítica de la protagonista cuyo resultado es un estallido simultáneo de fragmentos, sin tiempo:

No hay tiempo. Los jinetes caen sobre la toltería avanzando en avalancha. Patas de caballo se entreveran con cacharros, rápido pisotean todo. La gente de los toldos corre inútilmente buscando salvarse del poder de los fusiles. Gritos. Voces metálicas. Polvo. Soldados de frontera ojerosos y sucios se echan sobre los indios como hienas. Manos, brazos abiertos reventando en una nube de fragmentos. (2015, 21)

En la introducción de *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, Lévi-Strauss (1968, 19) define el mito como una máquina de suprimir el tiempo, es

⁹ Es para los mapuches el aposento ordenado y simétrico de los dioses, espíritus benéficos y antepasados (Grebe, Pacheco, Segura 1972, 49).

decir, inmoviliza el tiempo que transcurre y supera la antinomia de un tiempo histórico y consumado y un tiempo permanente. Fragmentación por lo tanto del universo discursivo-profano sobre el desierto, de sus intenciones teleológicas, de un proyecto de modernización de fines del siglo XIX que mira, en términos temporales, hacia el futuro.

4 Desierto vertical

Si bien en *El país del diablo* el sutil contrapunto en el plano de su enunciación entre dos focalizaciones internas implícitas, que pone en juego la puesta en perspectiva, crea estratégicamente zonas textuales borrosas que resulta difícil distinguir, nos deja intuir dos modos de interpretar el paisaje, uno de ellos se encuentra representado en el fotógrafo Deus, personaje que se inspira en el retratista Andrea Pozzo, el fotógrafo oficial que acompañó al ejército del General Roca en la conquista del desierto realizando grandes panorámicas, donde los sujetos y objetos fotografiados se pierden en una inmensidad vertiginosa. Dicho fotógrafo resaltaba en todas las fotos un rasgo preciso de la percepción del espacio: el vacío (horizontes muy lejanos, tierras sin límites, grandes espacios, etc.) (Alimondia, Ferguson 2010, 4-8). Perspectiva condensada en el siguiente pasaje de la novela:

El horizonte parece una cuerda tendida sobre el llano, Deus mide a zancadas el terreno y dibuja con lápiz sobre un plano. (Suez 2015, 34)

El rígido encuadramiento que privilegia el sentido horizontal de la foto, la centralidad del enfoque y una equilibrada distribución de planos, formaban parte del conjunto de reglas de composición de la época, propia de la estética positivista. El segundo modo de interpretar el escenario pampeano coincide, en cambio, con la cosmovisión araucano-mapuche que privilegia otra sintaxis del paisaje según sus expectativas, como en la siguiente descripción que tematiza y topicaliza el bosque en desmedro del horizonte:

El bosque oculta el horizonte, desde el claro puede verse un pedazo de cielo turbio. (71)

En otro pasaje de la novela, leemos:

Teniente, voy a tomar una vista, dice Deus.

Hacen un alto. Deus y Ancatril bajan de la mula el cajón con el equipo fotográfico y lo asientan [...] en el cajón hay unas botellas color sepia con rótulos y una caja donde guardan placas húmedas. Deus baña una de ellas en una emulsión. Aspira el vapor invisible y

sin peso del éter. Mira por el ojo de vidrio, los árboles se levantan a más de quince metros, son de un brillo argentado los canelos del bosque.

«El desierto habla», dice Deus

No puede capturar ese momento porque solo va a revelarse polvo y luz y necesita densidad de los cuerpos, la opacidad, para componer una imagen. (39-40)

El encuadre horizontal de Deus se irá derrumbando a lo largo de la novela en lo que aquí llamamos una 'orografía de lo profundo' y, en especial, en una escena sumamente significativa al respecto; en las profundidades de un espacio aborigen con propensión vertical, pues el cosmos araucano está concebido como una serie de plataformas que aparecen superpuestas en el espacio. Estas fueron creadas en orden descendente en el tiempo de los orígenes, tomando como modelo la plataforma más alta, recinto de los dioses creadores (Grebe, Pacheco, Segura 1972). Cito el episodio en el que Suez imagina un derrumbe de la célebre «Zanja de Alsina» en el momento de su construcción:

La zanja estaba inundándose. Los hombres embarrados desde el sombrero hasta las botas trepaban unos sobre otros para salir de ese agujero.

Las hormigas emergen a la luz, los hombres se quedan ciegos y los brazos les pesan como barras de hierro. Los más vigorosos de hunden en el lodo y continúan cargando baldes con arcilla necesaria para empezar a revocar la muralla. El agua agrieta las paredes, se desgajan y el barro cae en cascadas desde unos seis o siete metros de altura.

«El paredón a va a venirse abajo», vociferan arriba.

Ancatril resiste.

La masa de agua golpea su espalda y él permanece encorvado. Toneladas de tierra se derrumban con un rugido. Y enseguida es noche. (2015, 44)

Cabe recordar que la «Zanja de Alsina» fue uno de los tentativos de trazar fronteras poco antes de la campaña del desierto ante el avance de los malones. En la escena que citamos, la llanura pampeana se entierra en un abismo que la engullirá en un movimiento vertical, destruyendo los valores ubicados en la superficie técnicamente aplanada y estriada por el ejército y su proyecto civilizador en su paso por los territorios araucanos. El derrumbe en este pasaje, como tantas otras descripciones presentes en la novela obedece a las leyes de un espacio percibido verticalmente, que en el libro de Suez se insinúa en un índice metonímico de la cosmovisión mapuche ('madera-árbol sagrado'):

El teniente no vaciló, no pudo saludarlo y bajó la escalera apurado agarrándose de la baranda. La madera lisa como la de los caldenes de la Araucanía. (46)

«No vaya a caerse a lo hondo, sargento», le aconseja Ancatril. Dicen que en esta laguna a veces se forma un embudo, un remolino en el agua que chupa a los hombres. Aunque nade rápido la corriente se lo lleva hasta lo hondo y se lo traga. (54)

5 En el fulgor del caldén

Suez incluye estratégicamente en las primeras páginas de la novela el rito y viaje de iniciación chamánica de la joven *machi* Lum, en el cual reside secretamente el principio estructurante de la percepción espacio-vertical del desierto:

Es de madrugada, aún está oscuro. La machi camina cargando su cuerpo con pasos cortos entre los pastizales. Con la mano izquierda, sostiene alto el tambor ritual, el cultrún, en el que está dibujado el universo, dividido en cuatro partes con los símbolos de la tierra y el cielo [...] Delante de ella camina la india que será iniciada. Tiene catorce años. La espalda ancha de los araucanos, ojos alargados y profundos que parecen grabados con un cuchillo [...] Llegan a un valle donde hay un tótem hecho de madera de unos cuatro metros. Es el *rewe*. El lugar donde nacerá un hombre nuevo. Está cubierto de varios vegetales, el maqui, la quila y el manzano. En medio hay un peldaño lleno tallado con siete peldaños. Los últimos dos son una cabeza y un sombrero. El primer peldaño representa la totalidad, el segundo, la sabiduría, el tercero la tradición, el cuarto el trabajo, el quinto la justicia, el sexto la libertad y el séptimo es la cúspide, la gente. Está orientado hacia el oeste, porque marca el movimiento del día, el nacimiento del sol y el paso de las estaciones. Es la representación de un hombre de pie en un punto del planeta. (2015, 11-12)

Cabe precisar que en el ritual mapuche dos elementos son fundamentales: el *rewe* y el *kultrun*. Si el *rewe* es un ícono construido culturalmente y compartido socialmente (Grebe 2000, 275), el *kultrun*, del cual se apodera el grupo de soldados y que Lum tiene que recuperar, consiste en un timbal chamánico asociado al *rewe*, ambos constituyen una pareja complementaria de íconos paradigmáticos que representan el cosmos y la tierra, respectivamente; ambos han sido construidos con maderas sagradas de árboles silvestres que representan metonímicamente la naturaleza virgen (275-9).

El *rewe* es una suerte de tótem objetivado mediante un tronco de árbol de laurel o canelo labrado, árboles sagrados que cuentan con siete peldaños. Es la concreción de la representación vertical estratificada del cosmos que une y comunica la tierra con otros estratos del universo y por tanto un árbol cósmico que reverdece cada cuatro años, es decir, un *axis mundi*, eje del cosmos mapuche. El árbol para Chevalier y Gheerbrabt (1990) es el símbolo de la regeneración perpetua, y por tanto de la vida en su sentido dinámico. Está cargado de fuerzas sagradas, en cuanto es vertical, brota, pierde las hojas y las recupera, y por consiguiente se regenera; muere y renace innumerables veces. Símbolo de la vida, en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, el árbol evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Este simboliza el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración (Chevalier, Gheerbrabt 1990, 62). Dicho símbolo, además de sus connotaciones espacio-verticales, implica una temporalidad cíclica que en *El país del diablo* se intertextualiza estructuralmente en las tres partes que la dividen, tituladas «Sufriamiento», «Muerte» y «Resurrección».

De los árboles sagrados de los mapuches que ya han prácticamente desaparecido quedaron en la pampa vestigios toponímicos, rastros hoy incomprensibles de su importante presencia en el territorio. Estanislao Zeballos comenta la magnificencia de un caldén venerado por los indios en uno de los capítulos de su *Viaje al país de los araucanos*, denominado «Mamúel Mapú». Describe el paraje de Monte de *Quethré Huilthré*, topónimo que en lengua mapuche significa 'caldén solitario' (*Quethré* significa 'aislado', 'cortado', 'solitario'; mientras *Huilthré*, es el nombre aborígen del caldén):

La traducción de «Caldén solitario» se explica muy bien una vez en el terreno. Sobre un islote formado en el prolongado valle levántase años atrás un sólo árbol, un caldén. Está ahí todavía. Como las encinas sagradas de los galos, objeto de veneración de los indios, respetado de rayos, incendios y aquilones. La magnitud de su tronco acusa los años de su vida y el ramaje se remonta veinte metros en los aires y se esparce sobre un área de 250 metros cuadrados. Es un verdadero gigante forestal [...] El árbol sagrado y solitario se propagó durante los años. Sus semillas desprendidas de las ramas y cobijadas por tierra fértil brotaron alrededor del coloso, formándole una prole lozana y numerosa. De esta suerte, la isla se pobló de los hijos del viejo caldén. (Zeballos 1881, 188)

Los indios mapuches atribuían a algunas especies arbóreas virtudes sobrenaturales, como el árbol canelo en Chile o el *caldén* en Argentina, plantas a las que los indígenas rendían *culto* en toda oportunidad. En la novela, los soldados que Lum persigue en el desierto:

Encuentran un árbol solitario, ha sido sagrado para los indios. Es enorme, antiguo. El teniente quiere retratarse junto a este. La tierra está revuelta.

Aquí había una tumba de mi pueblo, dice Ancatril.

Vieron piedras movedizas en lugar de una cruz. (99)

Casamiquela en su ensayo *En pos del gualicho* (1988) explica el culto de los árboles y su significado en la cultura araucana. En los caminos o «rastrilladas» de los indios que daban acceso o atravesaban la actual provincia de La Pampa se practicaba el antiguo rito nordpatagónico del «Gualicho». El culto hacia estos árboles parece tener en general un carácter propiciatorio, el de favorecer un viaje o trayecto difícil y de allí que en general se los encontrara a la vera de las históricas rastrilladas, junto a las ofrendas habituales, consistentes muchas veces en simples trapitos o hilachas (Casamiquela 1988, 43-7). Los árboles que merecían veneración, en especial el Palo santo, *Mapul-cumé* (*Guaicun chilensis*), debían quedar en un lugar apartado, lejos de toda habitación; debía ser elegido por la *machi* y consagrado por medio de ceremonias especiales. Dichos árboles llevaban extraños adornos; estos se cubrían con pedazos de trozos de género y trozos de pieles. Cada uno de estos colgajos era un *kati*, un ‘atadito’ o ‘bultito’, o sea la cárcel de un espíritu de enfermedad, allí encerrado por la *machi* por medio de sus encantos con el propósito de que no sea más nocivo ni peligroso para el resto de la comunidad (43-5). Casamiquela incluye en su libro el episodio que tuvo como protagonista al árbol sagrado de la isla de Guaminí, hoy laguna Alsina, ubicada en el extremo este de la provincia de Buenos Aires:

Los soldados leñadores burlones, mofándose de la credulidad de los indios, resolvieron derribar ese famoso árbol y convertirle en leña para el fuego. Los indios le avisaron del peligro que había en tocar a los *kati*, y mucho más al árbol mismo, porque los espíritus de todas las enfermedades ayudados por el gualicho, hacían morir siempre a los imprudentes y atrevidos. Estos consejos excitaban aún más a los soldados en concluir con el árbol, y riéndose de la credibilidad de los ‘infelices’ indios, dieron principio a derribar el *Mapul cumè*. Aquella osadía les costó la vida. (44)

Los soldados encargados de transportar la leña en sus canoas, concluye Casamiquela, desaparecieron en las aguas de la laguna sagrada de los mapuches que rodeaba la isla.

En el ‘ecosistema’ de la novela, a la manera de la cosmovisión araucano-mapuche, los árboles y el fuego se encuentran vinculados metonímicamente, pues el fuego, en su doble papel de fuente semiótica de luz y agente devastador que destruyó el árbol de Guaminí y los bosques de caldenes pampeanos, cumplió un rol fundamental en las luchas de la campaña del desierto. Este es también un tercer elemento

esencial en el ritual mapuche, es el *ngen-kütral*, en *mapudungun* (lengua mapuche) ‘fuego’, que se expresa en forma positiva cuando su fuerza acompaña y da vida al mapuche en todo el desarrollo de su existencia, y manifiesta su fuerza negativa cuando se enoja y sus llamas se encumbran y se expanden devorando todo a su alrededor como un gran monstruo ardiente.

El fuego fue, pues, un actante privilegiado y ambivalente en las descripciones de Estanislao Zeballos que Suez retoma y resemantiza en varias escenas de *El país del diablo* para invertir el punto de observación implícito en ellas. Zeballos se pasea por un paisaje en ruinas, devastado, incendiado, donde los indios fueron exterminados o desarmados, y los sobrevivientes, obligados a huir:

El estado de los montes era conmovedor, los indios en su desesperación pusieron fuego a los campos. Las huellas por doquiera miro revelan que este territorio fue no hace mucho un océano de llamas. La misma selva lo era de fuego. Ahí están sino los colosos convertidos en esqueletos de carbón, brotando de nuevo del tronco mismo [...].

Fue necesario marchar rápidamente de noche para salvar el oleaje gigantesco de llamas, que se alzaban desde las graneas hasta la copa de los seculares caldenes, iluminado con su resplandor siniestro los regimientos y los batallones adelante del fuego y a retaguardia los indios que contemplaban, como legiones de demonios, el cuadro pavoroso de su obra. (Zeballos 1881, 180)

Este mismo fulgor que Suez intertextualiza en su novela permite ver a contraluz, en blanco y negro, como en el negativo de una fotografía, la proyección de sombras, de bultos, de figuras renegridas, de esqueletos. Metáforas de lo ocultado y suprimido por la historia oficial. Figuras carbonizadas de un espacio fantasmagóricamente vertical emergente de la planicie y del olvido para volverse protagonistas.

Como dijimos, en *El país de diablo* coexisten dos observadores: la ‘contemplación’ del blanco del desierto conquistado, coagulada en el ojo vítreo, muerto, de sus cámaras fotográficas en pos de un ‘no paisaje’; mirada inscrita en *Viaje al país de los araucanos*. El otro modo de ‘ver’ pertenece a la *machi* Lum Hué, que sufre de visiones, sueños, de los *pewma*, sueños premonitorios que ponen en comunicación con el mundo sobrenatural:

Ella tiene una mirada que puede ver a través de la tierra y lejos en el cielo, es valiente, ama la música y los animales y ha aprendido con rapidez cuáles son las plantas medicinales. (22)

Sus sueños de adivina son una de las experiencias más comunes e importantes en las *machis*, estos se conciben como un medio para que

los ancestros y los espíritus se expresen, como sucede en el desierto en *El país del diablo*.

Con respecto a una doble percepción del espacio pampeano, es importante señalar que *Viaje al país de los araucanos* despliega un sistema de metáforas y predicados perceptivos que remite al esquema de interpretación visual del positivismo. Cito algunos pasajes extraídos del capítulo XV, denominado precisamente «El País del diablo»:

[entre los *nebulosos* detalles geográficos que hemos recogido en el pasado... [...] En 1878, parte de Buenos Aires el Gral. Roca para ocupar el río Negro y *rasgar por completo el velo* que sustraía a estas comarcas a la investigación científica. (Zeballos 1881, 287-8; cursivas añadidas)

En el capítulo V, denominado «Carahué», asistimos análogamente al proceso de una paulatina aprehensión visual del paisaje.

El viajero que sale del arroyo de Guaminí, que sube y baja colinas y pasa por el arroyo del Venado, comienza a divisar en los confines lejanos, a la derecha del camino, sombras fugaces que aparecen y desaparecen a la vista, envueltos en los velos fantásticos del espejismo, cuyas oscilaciones las lanzan o bajan sin cesar. A medida que se acerca a aquellas sombras, sus movimientos desaparecen y sus conjuntos dejan las formas vagas de nebulosas flotantes en las capas del aire rarificado, adquiriendo su contorno líneas determinadas. (87)

En el desierto de *El país del diablo* el discernimiento visual de Zeballos parece invertirse en la frustrada captura perceptiva del fotógrafo Deus de un paisaje en fuga, inaprensible:

El fotógrafo contempla el espesor de la luz en los cuerpos grises. La realidad tiene una nitidez deslumbrante y cree escuchar que el diafragma se cierra, pero su retina no alcanza a capturar su imagen. (54)

El punto de vista 'discursivo' del blanco, con su deseo de un desierto objetivado y enmudecido cambia de cifra en la novela. La pampa es ahora actante narrativo, crece; provista de su propio lenguaje figurativo puede 'hablar', se enuncia con las modalidades epistémicas de su incertidumbre visual, según las coordenadas de una realidad fantasmagórica, insegura, resultado del espacio ganado en el libro de Suez por la perspectiva visionaria de la india *machi* que imposibilita a los soldados aferrar visualmente lo observado; 'artificio/maleficio' semiótico-descriptivo que se logra mediante la incierta figurativización de imágenes, que los soldados con los mismos patrones

visuales que exhibe el texto de Zeballos en sus descripciones tratan vanamente de divisar en el desierto:

A media mañana ya arden los toldos. El fuego proyecta una luz inmensa sobre la tierra seca. Bajo esa lumbre se recorta la sombra de una carreta. (23)

Se levanta viento frío sobre la resolana que reverbera entre las cortaderas. Los hombres ven un bulto a lo lejos [...] sombras que huyen. (36-7)

El humo ensombrece el horizonte y cuando la joven machi cabalga hacia el fuego una nube espesa vela la tarde dejando un vacío. Los caldenes esqueletos negros entre los que ella y el animal se pierden de vista. (48)

El teniente se retrae. La luz cae en el espejo de agua y lo encandila. Solo ve una figura renegrida y la laguna se la traga [...] Girones de nubes rojas permanecen quietas flotando en una calma borrosa sin viento, no se puede distinguir si la laguna es gris y el cielo rosado o a la inversa. (56)

La novela cierra con una escena elocuente al respecto:

Unos puntos luminosos se mueven en la lejanía, no son luciérnagas, son los ojos del desierto que observa y todo es borroso para quienes miran. (153)

El 'desierto-diablo' engaña, confunde, manipula al observador blanco con figuras que se disuelven o confunden categorías; imágenes espectrales que difuminan el diseño de la conquista, borran líneas y contornos, volviendo imprecisas las nítidas formas de la sintaxis narrativa y de la captura de su paisaje, presentes en la documentación histórica que representó dicho espacio textualmente. País endemoniado donde todo tentativo de definición tiene su revés pues si «el país de diablo» fue la pampa inhóspita del indio salvaje para el ejército de los blancos, esta pudo haber sido, a su vez, desde un virtual punto de vista araucano, el país del «gualicho», fuerza negativa e invisible, genio maligno por excelencia en el escenario pan-pampeano y nordpatagónico (Casamiquela 1988, 1). Para Lum Hué, el gualicho adquiere la forma de una fuerza interoceptiva, que nos revela la dinámica textual de la novela:

Ngenechen, dame fuerzas, no tengo pueblo ni familia, solo esta yegua que me has entregado y la tierra que me da de comer. No tengo motivo para estar en este mundo, todo me lo han quitado,

Ngenechen. Fueron esos hombres, los huincas traídos por el gualicho. Y hay que tenerle miedo al gualicho, me dijo mi madre, el gualicho está en todos lados, es una enfermedad, una calamidad, está en la laguna que tiene aguas malas, el gualicho se me metió en las vísceras. (Suez 2015, 55)

Desde esta perspectiva, el «gualicho», que causa al indio todos los males, todos los dolores, todas las desgracias, y que el hombre blanco denominó por comodidad «diablo», como señala Ambrosetti (1976) en su ensayo *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*, se materializa en la enorme destrucción ecológica y cultural que conllevó, en nombre de un 'demoníaco' progreso modernizador, la conquista del desierto respecto de una cosmovisión que estuvo indisolublemente arraigada a vastas extensiones del territorio argentino.

En *El país del diablo*, el propósito de hacer justicia, de restablecer un equilibrio, no solo es parte de la historia contada sino la finalidad principal de su autora. Suez regresa a los territorios de la conquista del desierto para concederles una nueva oportunidad, para librar en este lugar simbólico una nueva batalla, esta vez de índole textual, literaria, y de signo inverso. Suez rasga la superficie estriada del desierto, le quita el velo de las voces que lo enunciaron y vaciaron; su finalidad es liberarlo de los dispositivos discursivos de la sociedad blanca. Su desierto habla un lenguaje nítido y desnudo, de máxima adherencia a su referente; es un espacio que se transforma siguiendo las formas narrativas de personificación-animización de los mitos mapuches y actúa según el orden de un animismo punitivo, invirtiendo los términos de una histórica persecución. La puesta en perspectiva narrativa y las descripciones densamente figurativas de este desierto novelesco constituyen dos artificios que sustentan la duplicación textual de un mundo perdido, similar a la réplica de los bosques de caldenes con respecto al mundo primigenio del cual habla la cosmovisión mapuche. En el ecosistema del desierto de la novela, el lector, extraviándose en la incertidumbre de sus zonas imprecisas, borrosas, en su luz cegadora e impenetrable, logrará vislumbrar las raíces de una Argentina extinta y olvidada, susceptible de ser regenerada a través de la prodigiosa ficción literaria de Perla Suez, en el territorio de la inversión narrativa, en «el país del diablo».

Bibliografía

- Alfageme, Hugo Antonio (1997). «El Caldenar, Bosque Nativo de La Pampa. Una visión de los viajeros de los Siglos XVIII y XIX». *Revista Huellas*. Publicación del Instituto de Geografía. Facultad de Ciencias Humanas, 2-26. URL <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/v02a02alfageme.pdf> (2019-06-21).
- Alfageme, Hugo Antonio (1999-2000). «Los incendios forestales de la pampa». *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*, 2(2), 157-66.
- Alimondia, Héctor; Ferguson, Juan (2010). «Las imágenes de la campaña del desierto argentino contra los indios - 1879». *Revista Chilena de antropología visual*, 4, 1-19.
- Ambrosetti, Juan (1976). *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*. Buenos Aires: Editorial Convergencia.
- Ambrosetti, Juan (1893). *Viaje a la Pampa Central*. Buenos Aires: Imprenta Martín Biedma.
- Bertrand, Denis (2000). *Précis de semiotique littéraire*. Paris: Nathan.
- Casamiquela, Rodolfo (1988). *En pos del gualicho*. Buenos Aires: Eudeba.
- Courtés, Joseph; Greimas, Algirdas Julien (1991). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, vol. 2. Trad. de Enrique Ballón Aguire y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos. Trad. de: *Semiotique. Dictionnaire raisonne de la Theorie du Langage*. Paris: Hachette, 1979.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1990). *Dictionnaire des symbols*. Paris: Editions Robert Laffont SA.; Editions Jupiter.
- Deleuze, Gilles (2000). *Difference e repetition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1988). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Trad. de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós. Trad. de: *L'acte photographique*. Bruxelles: Editions Labor, 1983.
- Girgois, Henri (1901). *El oculto entre los aborígenes de América del Sur*. Barcelona: Juan de Torrents y Corral.
- Gebe, María Esther (1993). «El subsistema de los *ngen* en la religiosidad mapuche». *Revista Chilena de Antropología*, 12, 45-64. URL <https://revista-deantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/17587> (2019-06-21).
- Gebe, María Esther (2000). «Creencias e identidad en la cultura mapuche: *Rewe, Kultrum y Ngillatue*». *Lengua y Literatura mapuche*, 9, 273-88. URL <http://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/486> (2019-06-21).
- Gebe, María Esther; Pacheco, Sergio; Segura, José (1972). «Cosmovisión mapuche». *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, 46-73.
- Greimas, Algirdas (1984). «Sémiotique figurative et sémiotique plastique». *Actes sémiotiques - Documents*, VI(60), 1-24. URL <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5507&file=1> (2019-06-21).
- Hall, Stuart (1990). «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity». King, Anthony (ed.), *Culture, Globalization and the World System*. London: MacMillan, 19-39.

- Iovino, Serenella (2015). «Corpi eloquenti. Ecocritica, contaminazioni e storie della materia». Fargione, Daniela; Iovino, Serenella (a cura di), *Contaminazioni ecologiche. Cibi, nature e culture*. Milano: Edizioni Led, 103-18.
- Kuramochi, Yosuke (1994). «Las transformaciones en los relatos mapuches como acceso a una cosmovisión y al pensamiento que la sustenta». Kuramomochi, Tosuke (ed.), *La comprensión del pensamiento indígena a través de sus expresiones verbales*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 103-28.
- Loomba, Anna (2005). *Colonialism/postcolonialism*. London: Routledge.
- Lévi-Strauss, Claude (1968). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Trad. de Juan Almena. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. de: *Mytologiques I. Le cru e le cuit*. París: Plon, 1964.
- Marschiani, Francesco; Zinna, Alessandro (1991). *Elementi di Semiotica Narrativa*. Bologna: Esculapio.
- Mignolo, Walter (1998). «Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos». *Filología*, 1-2, 63-82.
- Rodríguez, Fermín (2010a). *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Fermín (2010b). «Fermín Rodríguez. La ficción fundó el desierto». *Clarín*. URL https://www.clarin.com/rn/ideas/fermin_rodriguez_0_BJfa6KTP7x.html (2017-05-07).
- Romero, José Luis (2006). *Breve historia de la Argentina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Rothschild, David (1996). *Protegiendo lo nuestro. Pueblos indígenas y biodiversidad*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Scarone, Marta Liliana (1993). «Degradación del caldén en La Pampa». *Desarrollo Agroforestal y Comunidad Campesina*, 2, 4.
- Suez, Perla (2015). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Tort, Joan (2003). «Toponimia y marginalidad geográfica: los nombres del lugar como el espejo de una interpretación del espacio». *Scripta Nova*, 7(138), s.p. URL <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-138.htm> (2017-05-07).
- Zeballos, Estanislao (1881). *Descripción amena de la república argentina. Viaje al país de los araucanos*, vol. 1. Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- Yujnovsky, Inés (2008). «La conquista visual del país de los araucanos (1879-1881)». *Takwá*, 14, 105-16.

«Vagones llenos de silencio». *Poemas & híbridos* y la poesía de Bernardo Atxaga Hibridismo cultural, identidad y discurso

Juan José Lanz

Universidad del País Vasco, España

Abstract The present study focuses on the analysis of three central aspects in *Poemas & híbridos* and in the poetry of Bernardo Atxaga: the construction of identity, the elaboration of poetic discourse and the perspective of writing as a form of cultural hybridity. These three aspects are analysed in the light of the occidental cultural context throughout the 1970s and 1980s and the special situation of Basque literature at that time.

Keywords Bernardo Atxaga. Poetry. Cultural hybridity. Identity. Poetic discourse.

Sumario 1 Bernardo Atxaga entre *Etiopia* y *Poemas & híbridos*. – 2 Un nuevo rumbo poético. – 3 *Poemas & híbridos*: una propuesta de hibridismo cultural. – 4 Sujeto e identidad: tiempo, mito e Historia. – 5 De la intertextualidad a la disolución del discurso.



Peer review

Submitted	2018-06-26
Accepted	2018-09-27
Published	2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Lanz, Juan José (2019). «Vagones llenos de silencio». *Poemas & híbridos* y la poesía de Bernardo Atxaga. Hibridismo cultural, identidad y discurso». *Rassegna iberistica*, 42(111), 141-176.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/008

1 Bernardo Atxaga entre *Etiopía* y *Poemas & híbridos*

Es ya, quizás, un tópico de la historiografía literaria vasca situar *Etiopía* (1978) como el inicio de la modernidad poética en euskera, o al menos de la renovación estética de las letras euskaldunes en el último cuarto del siglo XX, estableciendo el canon de la poesía moderna en lengua vasca (Kortazar 1994, 162-6; 1999, 35-50; Olaziregi Alustiza 2001, 212; 2002, 41-2; Kortazar 2003, 28-36; Aldekoa 2004, 197-8). No es necesario sino evocar las palabras con que Iñaki Aldekoa iniciaba en 1991 un artículo sobre la poesía de Bernardo Atxaga (pseud. de Joseba Irazu [Asteasu, 1951]) para darse cuenta de la importancia del libro mencionado: «*Etiopía* (1978) irrumpió en el reducido mundo de la poesía vasca y no dejó alrededor títere con cabeza» (Aldekoa 1991, 42).

En cierto modo, *Etiopía* iba a representar un modelo de renovación estética de carácter vanguardista o neovanguardista. Es significativa la distinción no solo terminológica que establece la crítica entre el «ciclo vanguardista» de Atxaga (Kortazar 2003, 28-36), en que se incluye *Ziutateaz* (1976) y *Etiopía* (1978), la vinculación del segundo libro a la «neovanguardia literaria» (Otaegi Imaz 2011a, 173-6; 2011b: 64-5), o la diferenciación entre la «neovanguardia poética» del primer Atxaga y la «transvanguardia» de Joseba Sarrionandia (Aldekoa 2004, 197-9). Incluso se ha llegado a cuestionar en cierta forma el carácter vanguardista de esta escritura, entendiendo que tanto el autor de *Obabakoak* como Sarrionandia niegan la línea de progreso que caracteriza al experimentalismo formal de la vanguardia histórica (Uribe Urbietta 1998, 23). El propio Atxaga se ha definido más de una vez como un escritor de vanguardia, lo que le ha llevado a polemizar sobre el compromiso político del escritor euskaldún, como por ejemplo a comienzos de 1985 en su debate con José Luis Álvarez Enparantza «Txillardegi» (Billelabeitia 2016), en un tema recurrente en esos años en los debates culturales y literarios. Ese también ha sido, quizás, uno de los elementos que han facilitado la polaridad de un enfrentamiento poético entre Gabriel Aresti | Bernardo Atxaga, que transfiere un falso enfrentamiento entre compromiso y vanguardia, en una lectura despolitizada y falsificadora de los movimientos vanguardistas, que condicionó el debate sobre el expresionismo en los años treinta y la controversia entre Gyorgy Lukács y Theodor W. Adorno en la segunda mitad de los años cincuenta (Bürger 1997, 151-68; Jameson 1994, 2016), candente en los debates estéticos de los años sesenta, y que una parte de la crítica vasca tal vez proyecta desde los parámetros restringidos del sistema literario español co-

Este trabajo se ha desarrollado dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

mo una polaridad excluyente que impide ver un panorama más rico (Sarasola 2013; Otaegi Imaz 2011b).

Por otro lado, Bernardo Atxaga ha vinculado a menudo los inicios de su labor al influjo de la atracción de la novedad, al ambiente contracultural, a la cultura *pop*, a las canciones de los grupos ingleses de la época, y al influjo *beatnik* de los años sesenta, evocando la lectura de la *beat generation* y de *Howl*, de Allen Ginsberg, hacia 1970 (Atxaga 1996, 11-14; 2006a; 2011, 13-25),¹ lo que ha llevado a subrayar la dimensión contracultural de la Banda *Pott*, en la que se integra a mediados de los años setenta, su vinculación con la neovanguardia europea (Kortazar 2003, 27; Otaegi Imaz 2011a, 152-76) y la dimensión ética de su protesta, que se sitúa no en el compromiso directo con la realidad inmediata, sino en la reivindicación de la autonomía del campo literario como un proceso ligado a otros históricos, la concepción de la lengua literaria como verdadera patria del escritor² y una conciencia experimental que lleva a asimilar las vanguardias como elementos de la tradición cultural en una concepción sincrética de la cultura (Sarrionandia 1991, 111). Junto a ello, ha de tenerse en cuenta el cambio de algunos modelos literarios y la necesaria renovación de los modos de difusión.³ En cuanto a la Banda *Pott*, se trata de un grupo literario creado en Bilbao en 1977 y cuya vida se extendió hasta 1980, compuesto por los escritores Bernardo Atxaga, Joxemari Iturralde, Joseba Sarrionandia, Jon Juaristi y Manu Ertzilla y el músico Ruper Ordorika. Durante los tres años de existencia del grupo, se publicaron seis números de una revista literaria homónima, en euskera y castellano, que dio acogida no solo a los integrantes del grupo sino también a otros escritores vascos (cf. Kortazar 2017).

En fin, se perfila de esta forma una visión de las relaciones entre literatura y realidad mucho más compleja que la planteada por una parte del realismo social precedente, fundando su compromiso no tanto en el reflejo mimético de la realidad circundante, sino en la posibilidad de «crear mundos en los que sucedan cosas que habitualmente es imposible encontrar en nuestra realidad cotidiana» (Lanz 1990-91, 20). El propio Atxaga lo expondría resumiéndolo en dos presupuestos que sustentan su poética y el desarrollo de su obra a mediados de los años ochenta:

1 A Allen Ginsberg y a su libro *Howl* se les dedicará un artículo en la cuarta entrega de la revista *Pott*, correspondiente a marzo de 1979.

2 «Y la patria de cada persona será la que uno quiera, pero la patria de la literatura es la lengua», declarará Joseba Sarrionandia (Etxeberria 2002, 77).

3 «No podemos hacer en estos tiempos un recital como los que organizaba el Ateneo a principios de siglo», declarará Atxaga con respecto a *Henry Bengoa. Inventarium* (Lanz 1990-91, 20).

La idea que más me ha hecho pensar sobre la poesía es una que dijo Roland Barthes por televisión: «El símbolo se libera por el disparate (gag) de su manía poética. El porvenir de la metáfora está en el gag, que no es sino una relación especial de imagen y lenguaje». [...]

Podría hablar, ahora, [...] del joven Törless y su interés acerca del número *i* (raíz de -1), número imaginario que permite la existencia de todo un lenguaje, el matemático, y luego decir que la poesía viene a ser algo parecido, un imposible que nos permite hablar de todo aquello que [...] guarda silencio. (Atxaga 1986, 150)

La referencia al personaje de la novela Robert Musil justifica, en la órbita del discurso heideggeriano como fundamento de la «poética del silencio», la capacidad del lenguaje poético para decir aquello que calla en la realidad: «El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. [...] El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo lo indecible en cuanto tal» (Heidegger 1998, 61). Se vincula también a una dimensión cognoscitiva de la escritura; aquella en la que indaga otra de las lecturas de Atxaga en esos años: *Poesía e investigación*, de Hermann Broch. Por su parte, la cita barthesiana remite a varios principios que apuntan a la superación de una estética derivada del idealismo y del simbolismo a la búsqueda de nuevas relaciones con/en el lenguaje (Kortazar 2003, 31): la noción de la poesía como un sistema de desvíos y el principio de negatividad que, basado en una concepción hegeliana, preside la poética estructural (Cohen 1970, 27-50; 1982, 37-68; Kristeva 1974, 101-50⁴), y que, en cierto modo, enlaza con la poética de la negación, que anuncia la desaparición en la escritura (Blanchot 1973, 72); la conciencia de que «el lenguaje no es algo neutral» y que por lo tanto la labor del poeta es «situar en el texto ese lenguaje tópico y no neutral del que se servía la poesía, pero rasgándolo y rompiéndolo con el dadaísmo, con lo primitivo o con lo infantil» (Lanz 1990-91, 19); la concepción de que la imagen (la relación especial entre imagen y lenguaje), como creación pura del espíritu, ha de ser el eje central del lenguaje poético, en la tradición de la modernidad poética justificada desde Pierre Reverdy o el surrealismo (Raymond 1983, 245) hasta las propuestas de Octavio Paz en *El arco y la lira* (1992, 98-113).

En alguna ocasión ha sido definido *Etiopia* como un *patchwork* resultado de la combinación de poemas y narraciones, en el que, con una medida estructura circular (la que apunta a «los nueve círculos de diversas arenas que rodean Etiopia») y dos modelos arquetípicos (el viaje y el círculo), desarrolla dos ejes temáticos centrales: por un

⁴ La *negatividad* establece «la relation indissoluble d'une mouvance 'ineffable' et de sa 'détermination singulière'» (Kristeva 1974, 101).

lado, una vertiente dramática, que se salva del patetismo mediante una sentimentalidad tamizada por la ironía (suma de ironía y ternura), que enfoca su atención en una serie de seres desvalidos que pululan por la obra, indagando en diversas formas de marginación; por otro lado, la proximidad fónica Etiopía-Utopía permite plantear el libro en una lectura anti-utópica y descreída (el fin de la utopía), que escenifica la disgregación de un mundo, pero también la de la conciencia subjetiva que le otorgaba unidad (Kortazar 2003, 30-6). El primer elemento apunta a la idea de ‘fracaso’ implícita desde el nombre, en una de sus acepciones, como uno de los elementos definitorios de la estética de la Banda *Pott*, pero también a la sensación de desaliento y frustración, de desencanto ante la «paranoia revolucionaria» de los años sesenta y setenta (Otaegi Imaz 2011a, 152-4). De esta forma viene a coincidir con el segundo eje señalado para el libro, en un cierto sentido anti-utópico, en cuanto que manifiesta su incredulidad y su escepticismo no solo ante los relatos del capitalismo tardío y el optimismo de la sociedad de consumo, sino también ante el optimismo revolucionario de muchas de sus respuestas, situándose en esa crisis de los grandes metarrelatos que viene a caracterizar, según Lyotard (1994), la condición posmoderna de nuestro tiempo; de este modo, cobran su sentido de protesta frente a los metarrelatos en crisis las diversas facetas de la marginalidad a lo largo del libro («La vida que yo veo», 16-17⁵) y que apuntan a una clara dimensión crítica (Lanz 1993, 81-3). Y esto lo logra haciendo del libro una crónica sentimental de los años setenta⁶ (Aldekoa 1991; 2004, 197) que, mediante una técnica fundada en el fragmentarismo, la sincopación, la ruptura de la lógica sintáctica y el *collage* como uno de sus correlos estéticos, y tomando como eje la imagen como núcleo poético y la canción (elementos que en esos años actualizan las poéticas más experimentales y menos culturalistas de la archiestética novísima [Castellet 1970; cf. Lanz 2011, 15-54 y 99-139]), funde en un mismo plano materiales procedentes tanto de la cultura popular como de la cultura tradicional, socavando, al modo planteado por Mijail Bajtin (2004, 15, 179-82; 2005, 13), los límites entre alta y baja cultura en un discurso que se fundamenta en la ‘carnavalización’ y en la ‘polifonía’. Ese fragmentarismo es, como se ha apuntado, consecuencia de una ruptura de la unidad simbólica de la realidad («Se ha roto el

5 Salvo que se indique lo contrario, las citas de *Poemas & híbridos* se hacen por Atxaga 1990, indicando la página entre paréntesis.

6 Con el título de «Crónica parcial de los setenta» se traducirá al castellano en 1988 el poema que lleva por título «Eguneroko bizitza», fechado en 1977 (véase, sobre las traducciones de los poemas de Atxaga en *Poemas & híbridos*, Muñoa 1990). En *Nueva Etiopía* (1996) se incluirá el poema con el título «Berandu dabilta» y una traducción al castellano («Ya es tarde») con un sentido más literal; no obstante, también se incluirá en ese libro la versión castellana recogida en *Poemas & híbridos*.

ánfora; | Multiplicado en mil espejos | no eres | sino la última borrosa imagen», Atxaga 1978 y 1996, 23), pero también de una voluntad de desvelamiento («Hace mucho tiempo [...] | en la vida de Grecia comenzó una época oscura», 29), vinculada a la crisis de la modernidad, tal como la había descrito T.S. Eliot en *The Waste Land* («A heap of broken images, where the sun beats»⁷), pero también a la disolución de la conciencia subjetiva que le otorgaba un sentido unitario, y que define en palabras de Charles Baudelaire (1980, 795-7) la subjetividad moderna como un yo insaciable de no-yo para un tiempo definido por su fugacidad, como un proceso de despersonalización «en un yo que ha eliminado los azares de la persona» (Friedrich 1974, 51). Como señalaría Atxaga en «Perdona, Cravan», al fin y al cabo «sabemos al menos très normal très normal | que no es posible hablar en primera persona» (33), lo que justifica el distanciamiento irónico pero también el enmascaramiento de la voz poética, al modo de los *Personae* de Ezra Pound («el viejo Ezra») o del monólogo dramático.

Pero, más allá de lo apuntado hasta el momento, *Etiopia* (1978), e implícitamente *Poemas & híbridos* (1990), es también el resultado de una lengua poética y de su reflexión metapoética, que ha puesto en crisis la expresividad, llevada al extremo de su capacidad creativa, bajo el influjo de una imaginación desbordante que elude a la realidad como su correlato, pero que participa en su construcción. Es quizá el resultado de una experimentación que arranca de la obra de Arthur Rimbaud y de la polifonía disonante de un yo alterizado («je est un autre»), y que se propone llevar hasta sus últimas consecuencias las propuestas del poeta francés, no solo en su indagación de lo desconocido, sino también en su ahondamiento del silencio, en la creación de un «mundo cuya realidad solo existe en el lenguaje» (Friedrich 1974, 107), y que indaga justamente en el tránsito de la «libertad en la poesía» a la «libertad de la poesía» (124). Enlaza, de este modo, con toda una tradición moderna, que arrancando de Baudelaire llega al menos hasta Samuel Beckett («O-nou O-nou nos respondió Malone», en referencia a *Malone meurt* [1951]) (Gay 2007), que experimenta una estética extrema, un estilo radical, cuyo abismo constante es el silencio (pero no lo «inefable») y que se formula como una transgresión sistemática de tipo formal (Sontag 2002, 13-60), que aboca a la no escritura o a la escritura del No (Blanchot 2005, 73-80). Buena parte de los textos que componen estos libros parten de los límites

⁷ Entre los diversos ecos de *The Waste Land* en estos textos, tal vez pueda verse el final de «Perdona, Cravan», como una reescritura de los versos finales de «A Game of Chess» (vv. 170-172). Eliot es otra de las influencias fundamentales en los autores de la Banda Pott; a él se le dedica un apartado especial en la cuarta entrega de Pott, correspondiente a marzo de 1979, con traducciones de sus poemas a cargo, entre otros, de Gabriel Aresti (se recupera su traducción al euskera de *Burnt Norton*) y textos de homenaje al escritor anglo-norteamericano.

de *Une saison en enfer* e *Illuminations*, para, a través de *Lettres du voyant*, fundar un nuevo lenguaje para la poesía, aquel en que quizá hubiera escrito sus poemas Rimbaud en Abisinia (Borer 1991); un lenguaje que se constituye en una nueva utopía (Atxaga recordará a menudo la frase de Roland Barthes «La Literatura deviene la Utopía del lenguaje» [1973, 89], que recoge el principio dadaísta expresado por Tristan Tzara «una lengua es una utopía» [1999, 58]), aquella a la que, nuevos *bartlebys* en la apuesta de la modernidad poética abismada al silencio, se asomaron a las arenas del desierto («la tierra más anónima», 15), Gérard de Nerval, Arthur Rimbaud o Arthur Cravan (Aldekoa 1991, 42), pero también en otro modo Lautréamont, Alfred Jarry, Marcel Schwob, Jacques Vaché, Raymond Roussel o las propuestas dadaístas de Tristan Tzara, Francis Picabia, Jacques Riagut o Marcel Duchamp, que limitan en muchos casos con lo autodestructivo. Pero es cierto que también lo hace desde su relectura, con cierta mirada escéptica, y sin duda en una perspectiva que se aproxima a la apropiación de las propuestas más radicales de ese movimiento que llevan a cabo desde fines de los años cincuenta y en la década siguiente el movimiento situacionista (el *détournement*), las propuestas estéticas y políticas de Guy Debord (2005; Debord et al. 2013) y *La sociedad del espectáculo* (1967) («Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación»), el neovanguardismo de *I Novissimi* (1961) y el Gruppo '63 italiano (con Edoardo Sanguineti a la cabeza) con el empleo poético de un lenguaje paródico con una clara voluntad desveladora y crítica (Giuliani 2003; Balestrini. Giuliani 2002) o el especial experimentalismo de OULIPO (1973, 1988, 2016), con figuras como Raymond Queneau, Georges Perec o Italo Calvino, y la influencia de Jorge Luis Borges (no en vano, el manifiesto inicial de la revista *Pott* concluía: «Biba Borjes, biba»), Julio Cortázar o Samuel Beckett; todo ello impregnado en los «estilos radicales» que ponen en cuestión los modelos interpretativos precedentes (Susan Sontag 1969), en las propuestas contraculturales frente a las nuevas formas de dominación comentadas por Herbert Marcuse (1970) y Theodore Roszak (1970) que cuestionan el modelo tecnocrático, en el apocalipsis de *La galaxia Gutenberg* (McLuhan 1969) o en los modelos telquelianos (Redacción *Tel Quel* 1971). De ahí procederá el escepticismo sistemático, el carácter de negación y la voluntad de empezarlo todo de nuevo que sustentan los textos de Atxaga de estos años («La mayoría éramos dadaístas. [...] Personalmente, nunca fui un dadaísta puro. La verdad es que me faltaba alegría...», Atxaga 1986, 149), pero también la ruptura de la lógica racional, el quiebro de la sintaxis o la fundamentación del poema en la imagen visionaria, así como la búsqueda de las «palabras en libertad», correlato

de otra libertad más absoluta,⁸ a través de un discurso fragmentado que hace acopio de materiales diversos, como el discurso publicitario, la prensa del corazón, etc. («Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon») («la publicidad y los negocios también son elementos poéticos» declaraba uno de los manifiestos de Tzara [1999, 18]), el empleo del *collage* cultural (*Henry Bengoa, Inventarium*), el vitalismo radical, el desorden sistemático, la «facecia lúdica» como un elemento desenmascarador, la reivindicación del inconsciente como fuerza liberadora (Raymond 1983, 233-4), la crítica de los valores burgueses, la subversión de la institución artística, la elevación de lo cotidiano a materia poética, la reivindicación del azar como principio de ordenación, etc. (Tzara 1999, *passim*; cf. Rasula 2016). El cuestionamiento de la originalidad artística, tan del gusto de Borges, expresado en la referencia poundiana («Ya lo dijo el viejo Ezra hace mucho tiempo, clichés» [33],⁹ o, en modo simbólico, «ha muerto ya | la época de los aventureros» [63], o los *etcétera* tan repetidos en los poemas de Atxaga) fue expuesto con claridad y radicalidad meridiana por el dadaísmo: «Lo mejor es siempre imitación, el más sincero es siempre tributario de otro, desde que hay hombres y piensan» (Raymond 1983, 230). Como se verá más adelante, el cuestionamiento de la originalidad de la creación artística, incluso el cuestionamiento de la misma concepción de creación, implica un marcado sentido paródico de la escritura y un proceso de reapropiación de materiales diversos, que también tiene mucho que ver con las prácticas artísticas del arte *pop* (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, etc.), donde no solo entran en juego referentes de la alta cultura, sino referentes de la cultura de masas, elementos de la cultura popular, de la canción tradicional y moderna, de la poesía primitiva y la tradición oral, etc. (Kortazar 2005, 130-2; Otaegi Imaz 2011a, 157-76).

2 Un nuevo rumbo poético

Un cambio poético con respecto a la estética definida por Bernardo Atxaga en *Etiopia* que domina en cierto modo el ambiente literario entre 1976-1980 aproximadamente, comienza a percibirse a mediados de la década siguiente, como queda patente en la «Poética (tras la lectura de poemas)» recogida en *El estado de las poesías* (Atxaga

⁸ Recuérdese «Egun finlandiar bat» («Un día finlandés») en *Nueva Etiopía* (1996, 33-6): «hemos hablado de la libertad personal | de que tenemos que ser libres, siempre».

⁹ La afirmación procede del ensayo de Ezra Pound «Notes on Elisabethan Classicists» recogido en la antología *Make it New: «Beauty is a brief gasp between one cliché and another»* (1934, 114).

1986, 148-50) y en las palabras pronunciadas en la intervención del poeta en un curso de verano de la UPV/EHU en 1990; cambio que supone una renuncia a algunos elementos del experimentalismo extremo y cierto hermetismo precedentes y que presenta dos puntos de inflexión: un retorno a los poetas primitivos y a los modelos de la tradición oral que facilite la accesibilidad del texto al lector; un retorno a aspectos antropológicos fundamentales (Kortazar 2003, 35-6; Aldekoa 2004, 198; Otaegi Imaz 2011b, 66-7). Ello ha permitido hablar de la transición en su obra de un ciclo vanguardista a otro realista, pasando tal vez por la recuperación de la infancia y lo fantástico en algunos textos o por cierta experimentación posvanguardista (Olaziregi Alustiza 2002, 41-56; 2002, 35-57). El propio poeta relataba ese cambio estético, del que *Poemas & híbridos* será testigo de indudable valor, como una salida del «círculo paródico» que había supuesto su escritura precedente, en un tránsito quizás de la parodia al *pastiche* estilístico:

Me he dado cuenta de que la ruptura del lenguaje poético estereotipado, que había llevado a cabo en mis poemas, era una mera parodia. [...] He intentado salir de ese círculo paródico haciendo una poesía más directa, volviendo a los orígenes de la poesía y comprendiendo que esta era en principio canción y que narraba una serie de historias. He vuelto a la canción, a la balada, a los poetas provenzales, etc. [...] En mis últimos poemas he intentado recuperar esa inmediatez que la poesía moderna había perdido y he empezado a escribir canciones y baladas. Son poemas narrativos, con estribillo, que pueden cantarse, y también poemas dialogados, como las antiguas baladas. (Lanz 1990-91, 19-20)

Algunos de estos textos se incorporaron a *Nueva Etiopía* (1996), mientras que otros se han colocado como apéndice en *Siete casas en Francia* (2009) o pueden encontrarse en la página web del autor.¹⁰

Es sorprendente que, siendo un texto fundamental para entender la transición estética entre un momento y otro de su obra, y corriendo en paralelo a lo que en la narrativa supuso la aparición de *Obabakoak* (1988), no se haya resaltado suficientemente la dimensión de libro de *Poemas & híbridos* (1990), refiriéndose muchas veces a los textos nuevos incorporados o a los recuperados de *Etiopía* como si se tratara de una antología coyuntural, como una suerte de traducción-recopilación, que presentaba la poesía de Bernardo Atxaga al público castellanoparlante, con textos que respondían a la nueva actitud del poeta (Olaziregi Alustiza 2002, 42; Aldekoa 2004, 198; Kortazar 2005, 126; Otaegi Imaz 2011a, 148; 2011b, 66-7). Porque, más

¹⁰ <https://www.atxaga.eus/es> (2019-05-29).

allá de que una parte importante de los textos de *Poemas & híbridos* procedan de *Etiopia*,¹¹ lo que justifica una lectura de este libro a la luz aportada por aquel, muchos de esos poemas han sido reescritos completamente en las traducciones al castellano incorporadas al nuevo libro, como es el caso de «Eguneroko bizitza» (1977) / «Crónica parcial de los setenta» (1988) y «Orduan» (1976) / «Por aquel entonces» (1986), que suponen una recreación absoluta del poema original distanciada en los años, o «Etxekoak VII (Sagarrondo ttipi bati, lo kanta)» (1979) / «Familia VII (Nana para un pequeño manzano)» (1984). Otros textos cuya versión castellana puede ser más próxima en lo cronológico y en lo textual también presentan diferencias sustanciales con el texto en euskera («Las gaviotas», «La vida que yo veo», «La ciudad») (Muñoa 1990). En otros casos, como en las traducciones de «Familia II», de «De la arena» y de «Perdona, Cravan», incluidas ya en la primera edición de *Etiopia*, se han producido algunas variantes, de escasa importancia en algún caso. Algunos de los poemas proceden de los relatos infantiles que tienen como protagonista a la perrita Shola en *La cacería* (1986) («Familia IV», «Familia V» y «Familia VI», datados en 1984), y están escritos originalmente en castellano; lo mismo que sucede con «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon» (1980), con «Familia III» (1984) o con «Canciones VIII» (1986). Por su parte, recoge los textos de un espectáculo (*Henry Bengoa, Inventarium*) puesto en escena por el grupo Emaka Bakia Bat durante los años 1986-1987; el texto original y la cinta fueron publicados en 1988 y la versión castellana, que ahora se presenta, realizada con la colaboración de Jon Juaristi, presenta alguna variante con respecto al original: el poema «Por aquel entonces» («Orduan»), incluido en la versión original, ha sido sustituido por la versión castellana de otro que aparecía al comienzo de *Ziutateaz* (1976).¹² Pero, además, los textos precedentes, ubicados en un contexto diferente, establecen nuevas relaciones significativas y adquieren un sentido global radicalmente distinto, como es obvio.

Es verdad que a esa perspectiva antológica y a esa lectura coyuntural ayudaba, sin duda, el propio subtítulo del libro, *Selección y versiones del propio autor (1974-1989)*, algo que no era completamente cierto si tenemos en cuenta que la traducción de *Henry Bengoa, Inventarium*, como ha quedado referido, se realizó con la colaboración de Jon Juaristi, incluyendo versiones de textos traducidos por otros autores. Sin embargo, a ojos del lector castellano el texto introducía

11 Estos son los poemas de la primera edición de *Etiopia* (1978) que se incorporan a *Poemas & híbridos*: «Herdoilarena», «Kalatxoriak», «Etxekoak I», «Etxekoak II», «Orduan», «Kantak II (Fas fatum)», «Kantak III (Lizardi)», «Harearena», «Eguneroko bizitza», «Barkatu Cravan».

12 En las páginas 98-9 de la edición de 1990.

«la trama de un libro» que incidía en una clara dimensión lingüística («la vida se desarrolla en el marco de la lengua») y en una utopía crítica («recuperar la inserción de la poesía en la realidad práctica») (Casado 1990, 80). En este sentido, los textos reunidos en *Poemas & híbridos* se estructuran claramente en cuatro partes: la primera presenta una serie de doce poemas diversos, aunque con elementos temáticos (la ciudad, la derrota, etc.) y estilísticos semejantes; la segunda está formada por siete textos con el título de *Familia*, donde Atxaga desarrolla su voz *naïf* a través de diversos personajes poéticos relacionados con el mundo de la infancia; la tercera incluye ocho canciones compuestas para diversos grupos vascos; por último, el libro se cierra con *Henry Bengoa, Inventarium*, narración-collage que, como se ha apuntado, fue escenificada en el País Vasco en la temporada 1986-1987 (Lanz 1993, 80-93).

3 *Poemas & híbridos*: una propuesta de hibridismo cultural

Un aspecto definitorio de *Poemas & híbridos*, ya subrayado en el mismo título del libro, es precisamente su carácter de híbrido textual, que remite a una forma más compleja de hibridismo cultural, dentro de la historia cultural (Burke 2000, 15-39; 2006), como una tendencia global del período posmoderno, que nace del contacto de las tradiciones culturales propias con otras alternativas (Burke 2010, 64 y 141). En este sentido, Bernardo Atxaga parece compartir la concepción de que toda cultura, entendida como el resultado de unas «prácticas significantes» (Williams 1994, 10-13) en un amplio sistema de dominio e imposición, negociado y contestado, o como el conjunto de «valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas en virtud de los cuales viven hombres y mujeres» (Eagleton 2017, 13), es híbrida y sufre procesos de hibridación constantemente. Mijail Bajtin (1989, 174) definió en 1935 la hibridación como «la mezcla de dos lenguajes sociales en el marco del mismo enunciado», haciendo partir de ahí su concepto de *dialogismo* para la novela y señalando que la imagen artística del lenguaje es, por esencia, un híbrido lingüístico, por el que la conciencia lingüística representada y la que representa se iluminan respectivamente, y acuñando los conceptos de *heteroglosia* y *polifonía*, como formas de *plurilingüismo* por el que «el discurso ajeno en lengua ajena [...] sirve de expresión refractada de las intenciones del autor» (Bajtin 1989, 141; 2004, 15). Peter Burke, siguiendo los pasos del crítico ruso, apunta diversos modos y actitudes de hibridación o de interacción cultural (imitación, apropiación, expolio, plagio, préstamo, traducción, fusión, sincretismo, mestizaje, criollización, adaptación, etc.) y señala ciertas prácticas específicas de hibridismo textual (Burke 2010, 76-9). En este sentido, Burke considera la adaptación cultural, como un modo de negociación que im-

plica un movimiento doble de descontextualización y recontextualización (133), por el que los elementos adquieren nuevos significados. No cabe ninguna duda de que, como se verá más adelante, también pueden leerse desde esta perspectiva global las relaciones entre *alta* y *baja* cultura en los autores clásicos (Bajtin 2005) y, desde el punto de vista de la sociología cultural, las relaciones entre las culturas rural y urbana (Williams 2001). Burke (2010, 86-8) llega a hablar incluso de «pueblos híbridos» como los angloirlandeses, entre otros, y seguramente puedan entrar en ese grupo los vascos, en una cultura fronteriza («Lo que tú eras, | entrecruzamiento de dos viejas huellas», Atxaga 1996, 23).

El propio Bernardo Atxaga declaraba en una entrevista en 1999, refiriéndose a *Henry Bengoa, Inventarium*, el carácter híbrido de varios de sus textos:

Personalmente, he practicado bastante la mezcla de géneros. Publiqué un libro de poemas titulado *Poemas & híbridos*, con textos tan difíciles de clasificar como el titulado *Henry Bengoa, Inventarium*, y mi último libro, *Lista de locos*, va también por esos derroteros. Y digo «derroteros» porque, en la época de las corporaciones y los grandes números, libros así, experimentales, siempre implican un grado de derrota. (Pfeiffer 1999, 41)

Efectivamente, *Henry Bengoa, Inventarium* es un *collage*, en el que, a partir de una tenue línea narrativa, que establece el inventario de los efectos del personaje que da título al texto (caracterizado onomásticamente por su hibridismo), se van insertando relatos, poemas, canciones, etc. de diversos autores (Olaziregi Alustiza 2002, 45),¹³ tejiendo una textualidad compleja caracterizada precisamente por el mestizaje genérico, por la hibridación. En este sentido, *Henry Bengoa, Inventarium* es la crónica, extrapolable a todo el conjunto de *Poemas & híbridos*, de la desaparición de un sujeto (89) que ya no es capaz de hablar en primera persona, «condenado a construir frases

13 «Se ha escondido el sol detrás de las casas...», de Ruper Ordorika; «Preguntad dónde...», de Joseba Sarrionandia; «Un barco...» de *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa; «Hung up», canción de John Martyn, del álbum *Well Kept Secret* (1982); «La ciudad», de Konstantino Kavafis, en traducción de José María Álvarez en *Poesía completa*; «Me llamo Mary Landford», de Mary Landford; «The Age of Self», de Robert Wyatt; «También el último de todos los días...», de *Ziutateaz*, con marcados ecos eliotianos; «Cuatro jinetes», de José María Iturralde; «El criado del rico mercader», incorporado también a *Obabakoak* (195), desarrolla un cuento tradicional judeo-talmúdico y sufí del que Jean Cocteau dio una versión (1923) recogida en la *Antología de la literatura fantástica*, de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo con el título «El gesto de la muerte» (una nueva referencia a este cuento aparece en «Canción tonta»: «El Veinticuatro | estaré en Bagdad; | el Veinticinco | me iré a Ispaham | tranquilamente; | encuéntrame si puedes!» [82]); «Ana Juanixe» es una canción tradicional vasca; «Las últimas notas del capitán Scott» de *Momentos estelares de la humanidad*, de Stefan Zweig.

inconexas» (99), y que se disuelve en distintas voces ajenas que solo logran plasmar su ausencia, como el inventario de sus pertenencias. Esa crónica de la desaparición comienza con la salida baudelaireana/rimbaudiana a la búsqueda de nuevos compañeros («Cansado del viaje, seré bien recibido | entre los nuevos compañeros», 87; «indolents compagnons de voyage», de «L'albatros» en *Les fleurs du mal*) y concluye significativamente con «Las últimas notas del capitán Scott» (112-13), tomadas de los *Momentos estelares de la humanidad* (1927), de Stefan Zweig, que copia Henry Bengoa para el experimento literario que le plantean sus antiguos compañeros; testamento y testimonio de la desaparición del sujeto, pero también de su borrado en una escritura ajena, como planteaba Blanchot («Écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces», 1973, 72). Crónica de un viaje en el espacio (a Hamburgo), pero también de un viaje de indagación y búsqueda, de desposesión y pérdida, de desaparición, a través de las pertenencias de Henry Bengoa sus compañeros reconstruyen el hueco de su ausencia, su no-presencia (característica de la literatura y de la firma, según Derrida [1989, 347-72]), la ruptura de la sentimentalidad establecida («algo se había roto KRA! en nuestro corazón», 88), la conciencia del fin de la literatura («No hay nada que decir», 93), de que las antiguas ideologías han de reformularse desde nuevos parámetros («El proletariado ha muerto, dicen», 97¹⁴), la frustración de la fatalidad («Me pregunto si es posible luchar contra la fatalidad», 103), la nostalgia de «los amores al antiguo estilo» (105) («También el último de los días escribiré para ti», 99) y la conciencia de derrota que hace preguntarse sobre la futilidad del ejercicio literario: «¿Merece la pena perder el tiempo con estas cosas?» (115). Su experimentalismo, que juega con el modelo oulipiano de las listas, las series y los inventarios (OULIPO 1973, 162-7; 1988, 261-70; Audin, Fournel 2014, 132-4, 172-7), adquiere de este modo su fundamento crítico en la época del capitalismo avanzado, mostrándose como su contrafaz derrotada en el espejo del consumismo celebratorio y de la espectacularidad social, como la reacción al optimismo de la sociedad tecnocrática.

De raíz oulipiana puede considerarse también la estructura de «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera», que sigue el modelo de las «notas preparatorias», una tentativa, a mitad de camino entre el poema y el ensayo, de desarrollar el asunto escogido y sus potencialidades en breves notas (en este caso, preguntas) diversas, polifónicas (Audin, Fournel 2014, 219-20). En el mismo sentido

14 La canción «The Age of Self», del cantante británico Robert Wyatt, incluida en el álbum *Old Rottenhat* (1985), se grabó originalmente a beneficio de los mineros británicos, cuyas huelgas a lo largo de 1984-1985 paralizaron la industria del carbón en Inglaterra bajo el gobierno de Margaret Thatcher.

ha de leerse «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon», donde, siguiendo una estructura inspirada en el poema de Juan-Eduardo Cirlot «67 versos en recuerdo de Dadá» (la enumeración: «El uno se arrodilla dulcemente, | el dos tiene las trenzas de papel»), el relato del asesinato del ex-Beatle a manos de Mark David Chapman en diciembre de 1980, sirve de hilo conductor para tejer una crónica fragmentaria y alucinada, bajo la forma de un *collage* de «basura reciclada». A través de distintas voces narrativas, se van alternando diversos relatos de temas violentos (el intento de secuestro de la princesa Ana de Inglaterra en marzo de 1974 a manos de Ian Ball, la historia del destripador de York, un crimen pasional, etc.), la crónica de la prensa rosa (la princesa Carolina de Mónaco y su divorcio de Philippe Junot, Julio Iglesias y sus amantes, etc.), anuncios publicitarios (Ginebra Pitman, el «acero de la más alta calidad», etc.) y otras noticias y recortes de prensa que convergen, mediante la actualización del arquetipo del viaje a una geografía mitificada (Thule, Halifax, Desolation Cape, Portland, etc.), en el contraste entre la trágica muerte de uno de los iconos *pop* y la banalidad del mundo entorno; el contraste subraya así la dimensión mítica de la tragedia, que se une a otras referencias, como la «última Thule»¹⁵ («Thule no queda lejos», 47), en un viaje más allá de las fronteras del mundo conocido.

Es justamente esa «mezcla de géneros» que plantea Bernardo Atxaga para *Poemas & híbridos* la que apunta hacia una transformación de su poética y señala el desarrollo de su obra posterior, del denominado posvanguardismo, como en los abecedarios (*Lista de locos y otros alfabetos*, 1998), que comienza a publicar en los años noventa, híbridos entre la creación y la erudición, o los modelos automatizados de narración (las «máquinas de contar») de filiación oulipiana apuntados, que dejan también muestras en *Nueva Etiopía*, como «Poema con alfabeto» y «Manifiesto de un minuto» (Atxaga 1996, 134-7, 139). Pero ese mestizaje genérico, que es definitorio de *Poemas & híbridos*, está en la base de la escritura tanto de *Etiopía*, con sus poemas y relatos, como de *Obabakoak*, concebido como una «carpeta», que juega con la literatura como híbrido entre cuento y novela (Smith 1995, 417). Apunta, por otro lado, a la desaparición genérica que planteaba Maurice Blanchot («un libro no pertenece ya a un género, cualquier libro depende únicamente de la literatura») como uno de los rasgos característicos de la *no* literatura (Blanchot 2005, 231 y ss.) y a la subversión genérica que definía según Roland Barthes la noción de *tex-*

¹⁵ Thule o Última Thule es uno de esos lugares imaginarios con que los geógrafos griegos y latinos se referían a un lugar, generalmente una isla, situada en el norte lejano y por extensión cualquier lugar hacia el norte más allá del mundo conocido.

to (Barthes, Nadeau 1974, 30).¹⁶ En cierto modo, y es rasgo que resulta extrapolable al conjunto del libro y quizás a una buena parte de la producción de Atxaga, indaga sobre la desaparición de la literatura como un concepto burgués, sobre el tránsito de la obra al texto (Barthes 1987, 73-82), sobre el futuro de la literatura y su desaparición; apunta a esa dimensión de la literatura como una experiencia de totalidad, como indagación sobre su sentido más profundo, que aboca en muchos casos al silencio, al vacío que se hace palabra en la propia desaparición de quien enuncia y es enunciado. De esta forma, *Poemas & híbridos* aparece no sólo como la crónica de la desaparición del sujeto y su disolución en una textualidad ajena, en una multiplicidad de voces, sino también como una reflexión sobre el camino de la literatura después de haber proclamado su fin como producto burgués, después de *La muerte de la literatura* (Kerman 1996), indagando en las vías de desarrollo de su negación, en la experiencia literaria como experiencia de la negatividad que abre no obstante el *espacio literario* a un ejercicio de posibilidades infinitas (Blanchot 1992), a una experiencia de totalidad como pretendía Mallarmé (Kristeva 1974), a una infinidad de formas de *desdecirse*, como apuntó Yves Bonnefoy. Puede verse así el texto como el relato de una desaparición que implícitamente apunta a la desaparición del relato.

El mestizaje genérico no es, en este sentido, sino una de las manifestaciones que el hibridismo textual adopta en *Poemas & híbridos*, propuesta de un espacio de convivencia, como las propias traducciones del euskera al castellano o sus versiones y adaptaciones, la presencia de ambas lenguas en una misma estructura textual, así como la negociación de las categorías de realidad y ficción en el texto, el cuestionamiento del criterio de originalidad como valor absoluto («ya todas las cosas estaban dichas seguramente», 33) mediante diversos modos de intertextualidad (plagio, *pastiche*, *collage*, transformación no paródica, etc.) (Genette 1989) y otros elementos.

Pero más allá de ese carácter híbrido, *Poemas & híbridos* presenta una clara unidad estructural, una organicidad y una marcada cohesión interna que apunta al desarrollo temático y poético global apuntado. Es evidente, por ejemplo, que las ocas que vuelan en invierno en «Crónica parcial de los setenta» («Y fue efectivamente el invierno, y hubo ocas | en el cielo volando en forma de uve doble», 22) evocan el canto de «las ocas salvajes» de «Poema de invierno»; los mendigos que refuerzan «sus casas de cartón» (22), del poema mencionado, recuerdan al mendigo que «transportaba | los despojos del mercado»

16 «A partir del momento en que hay práctica de escritura, estamos ya en algo que no es totalmente la literatura, en el sentido burgués de la palabra. A esto lo llamo el *texto*, es decir, una práctica que implica la subversión de los géneros; en un texto ya no se reconoce la figura de la novela, o la figura de la poesía, o la figura del ensayo» (Barthes, Nadeau 1974, 30).

(11) en «Las gaviotas», del mismo modo que las ardillas que «bajaron del monte y atracaron | un supermercado» (22) no dejan de mostrar una respuesta a la derrota de «El erizo», aplastado en la carretera. El espacio urbano descrito en «Las gaviotas» es el mismo Bilbao de los años setenta de «La ciudad» o «Incluso en los bares»,¹⁷ esa ciudad en que «las chimeneas de las fábricas duermen | la gente charla de fútbol, la ropa blanca flota | en los tendederos de la ventana» (52),¹⁸ en que «la luz de las cocinas proletarias abre boquetes» (27), semejante al que se recrea en «Crónica parcial de los setenta», eje de su «escritura metropolitana» (Otaegi Imaz 2011a, 176-81; Otaegi Imaz 2018, 247-9), o al que aparece aludido en el poema de «Ziutateaz» incluido en *Henry Bengoa, Inventarium*, donde encuentra su contraste en el poema de Konstantino Kavafis allí recogido («La ciudad»¹⁹) pero también en el Hamburgo (Hamburgo vs Bilbao) recreado como espacio de huida para el personaje poético. No se olvide que *Hamburgo* fue uno de los títulos manejados hacia 1985 por el autor para los nuevos poemas escritos tras *Etiopia*,²⁰ y que *Obabakoak* (1989) significativamente comienza con el relato de «Esteban Werfell»:²¹ «He regresado de Hamburgo [...] con el propósito de escribir un memorándum de mi vida» (27). De este modo, *Poemas & híbridos* apunta a una tensión, necesariamente no resuelta, entre la escritura que hace de Bilbao no solo un espacio de conflictividad social (como lo habían visto Blas de Otero o Gabriel Aresti), sino un lugar de convivencia e intercambio cultural, bajo la mirada melancólica a la metrópolis moderna teñida por la «herrumbre» del tiempo («La ciudad»), signo de su propia decadencia, y, por otro lado, Hamburgo (otra gran ciudad industrial evocada en el texto) como espacio de huida, de exilio en el caso de Henry Bengoa, y el ámbito de la naturaleza y del mundo rural, que enlaza con el mundo de Obaba, y que aparece representado en estos poemas en la voz *naïf* de algunas de las *Canciones* y de los poemas de *Familia*. No hay, pues, en estos textos una dicotomía excluyente campo/ciudad (y las formas derivadas de esta: inocencia/

¹⁷ El poema se publicó en la quinta entrega de la revista *Pott*, correspondiente a 1979.

¹⁸ Quizás pueda observarse en estos versos un eco de los de «Muy lejos», de Blas de Otero, en *Pido la paz y la palabra* (1955): «Bendecida ciudad llena de manchas [...] | Laboriosa ciudad, salmo de fábricas | [...] oh altos | hornos, infiernos hondos en la niebla».

¹⁹ Un eco de este poema («Dices: 'Tré a otra ciudad, hacia otro mar | y una ciudad mejor con certeza hallaré») puede verse quizás en «Poema de invierno»: «quizá entonces olvidara para siempre | las murallas y la gente de esta ciudad» (13).

²⁰ Así aparece en Barella 1987, 36-7. Allí se incluye, con el título de «Abecedario», una versión previa en castellano de «La vida que yo veo» con muchas variantes con respecto a la versión incluida en *Poemas & híbridos*.

²¹ El nombre del protagonista rinde homenaje al escritor austro-checo Franz Werfel (1890-1945), una de las figuras de referencia para la Banda *Pott*.

perversión, civilización/barbarie, etc.), sino una mirada integradora: en el propio ámbito urbano habitan los personajes derrotados (mendigos, suicidas, etc.), pero también los símbolos de la pervivencia de un mundo puro (gaviotas, ocas, etc.), que mueven a la ternura. Tal como el propio Atxaga señalará irónicamente, «la separación entre campo y ciudad le va bien a Hacienda» (en López 2004, 58). En consecuencia, las categorías de campo y ciudad no son conceptos naturalizados, sino el resultado de una ficción que marca una oposición inexistente; no implican categorías sociológicas, sino fundamentalmente espacios culturales derivados de construcciones de poder, que se cuestionan en el texto; el paisaje no es el resultado de una proyección estética, sino la producción de un tipo particular de observador sustraído del mundo del trabajo (Williams 2001, 75-84).

Una perspectiva idealizada del mundo rural implica una visión romántica y costumbrista reaccionaria; y es eso justamente lo que cuestiona *Poemas & híbridos* en una de sus lecturas posibles. Y lo hace tanto desde una cierta perspectiva ecocrítica (Glotfelty y Fromm 1996; cf. Martín Estudillo 2011, 91-102), entendiendo el espacio como una construcción cultural que atiende a la relación entre la literatura y el entorno desde un punto de vista crítico y comprometido, político y existencial, que huye de ciertos modelos idealizados precedentes (la presencia de los elementos de la naturaleza en algunos de los textos de *Canciones* y *Familia* es fundamental en este sentido, estableciendo una relación íntima entre naturaleza, identidad y lenguaje), como desde un planteamiento netamente lingüístico, que deriva de la necesidad de escribir el espacio de la modernidad en euskera. Quizás sea ese modelo de hibridismo lingüístico y cultural el que propone Atxaga en *Poemas & híbridos*: el encuentro de una lengua arcaica con una sociedad moderna globalizada; la integración lingüística de dos mundos solo aparentemente enfrentados (ciudad/campo, cultura rural/cultura industrial); el modo de empezar a nombrar un mundo para el que es necesario conformar un nuevo modelo lingüístico; la fusión de lo «nuevo general» y lo «nuevo particular», la soldadura y el empaste de dos realidades diferentes (Atxaga 2011, 21-2). De este modo puede plantearse una de las lecturas posibles de «El erizo», poseedor de una lengua arcaica, que se enfrenta a la modernidad globalizada, con la que ha de convivir, a pesar de su final trágico; es a esa lectura simbólica, que supone el renacimiento de una literatura y una «lengua extraña» que ha de acomodarse a la contemporaneidad, a la que apunta el poema inicial de *Nueva Etiopía* (1996, 17-18), «Escribo en una lengua extraña», y su rotundo final: «El sueño fue largo, la biblioteca breve;²² | pero en el siglo veinte el erizo despertó». Pero «el erizo», la «lengua extraña», el euskera y la cultura vasca, no vivió

22 Rescritura paródica del adagio latino *ars longa, vita brevis*.

siempre aislado; «su aislamiento no fue absoluto | [...] el erizo, querido Watson, salió de su madriguera | y visitó muchos lugares». Si la «lengua terca», «nacida, dicen, en la época de los megalitos», sobrevivió «ocultándose como un erizo», también es verdad que «visitó muchos lugares», tuvo la influencia del latín y de las lenguas y culturas colindantes; su permanencia, parece decirnos Atxaga, respondiendo en cierto modo a Aresti («Euskara putzu sakon | eta ilun bat zen» [El euskera estaba en un pozo | profundo y oscuro]), depende de la capacidad de adaptarse, como el erizo, a la modernidad globalizada, de aprender a nombrar un mundo real, próximo; su ámbito no es el de un mundo rural idealizado, sino el de un espacio de convivencia que desatiende la oposición artificial campo/ciudad, el de una cultura globalizada y universal en que aporta un elemento distintivo: «Pertenezco a una tradición universal, pero [...] vivo pisando una tierra concreta y me siento unido a escritores que, como Lizardi o Aresti, nada dicen a otros» (en Pfeiffer 1999, 47). Es ese renacimiento literario el que, en cierto modo, celebra la obra de Atxaga (Olaziregi Alustiza 2001).

Situado en un lugar de relevancia pragmática absoluta, «El erizo», a mitad de camino entre el apólogo y la fábula, adquiere un sentido complementario dentro de *Poemas & híbridos*, en una configuración simbólica que lo enlaza con «L'albatros», de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, y con *The Rime of the Ancient Mariner*, de Samuel Taylor Coleridge, encarnando la figura del poeta («Le Poète es semblable au prince des nuées | qui hante la tempête et se rit de l'archer») o la voz que enuncia/se enuncia desde los textos, pero también apunta a la «íntima conexión entre lengua y personalidad, entre lenguaje y ser» y, en general, a «una poética que busca en su concepción una cercanía al lector» (Kortazar 2005, 128 y 132), mediante la canción y las estructuras derivadas de la lírica popular y mediante un sentimiento patético compartido. El erizo-poeta, con su lengua ancestral, penetra en un espacio («la nueva carretera») y un tiempo («en tu tiempo y el mío») que comparte simbólicamente con el lector implícito en la realidad textual; pero además, en una lectura metapoética, explicita el proceso de escritura del propio texto, por el que «atraviesa el límite, la línea | que separa la tierra y la hierba de la nueva carretera», el límite entre la experiencia y la escritura, entre la vida y el lenguaje, entre la realidad y su representación, aunados en la realidad del texto, como las figuras del poeta y el lector implícitos.²³

En su tránsito desde la muerte invernal («el invierno ha terminado») hasta la muerte real que desconoce («y ni siquiera se da cuen-

²³ En cierto modo, puede establecerse la relación, en esta lectura metapoética, entre «El erizo» y «From the Frontier of Writing», de Seamus Heaney, incluido en *The Haw Lantern* (1987). Kortazar (2003, 78) ha señalado la inspiración del texto de Atxaga en un poema pigmeo.

ta de que va a morir»), «El erizo» encarna también el arquetipo del viaje, truncado y frustrado por la muerte, que aparece ya como uno de los elementos estructuradores de *Etiopia* y que ha de vincularse también con los personajes derrotados, abocados a una desaparición trágica (se vincula así también al tema del emplazado²⁴), que pueblan estos textos. El personaje poético de «Poema de invierno» invoca a una segunda persona que anhela, como las ocas, volar hacia otras tierras («Si tuviera alas, también yo me esforzaría | en busca de nuevas tierras», 13). En cierto modo, es el mismo viaje frustrado, los «viajes largos» (25), que emprenden los trenes que «pierden la memoria ante la fatalidad | de los raíles, parten como apátridas» (27), los «trenes de mercancías» cuyos «maquinistas lloran al pasar por Akra» (33) (la fortaleza que sirvió de defensa a Jerusalén en el siglo II a.C.) o «aquellos que al tomar el tren, desaparecieron en la transparencia de la tarde» (37); es el mismo viaje trágico que emprende el «explorador cansado | dentro de los límites de un metro cuadrado de tristeza» para acabar viendo «todos esos días irrecuperables» (61), consciente de que «ha muerto ya | la época de los aventureros» (63); o el de los miles de campesinos perdidos «para siempre | por tierras que sólo existían en los mapas» (29); ese fatalismo («Fas fatum») que impregna toda iniciativa cuando se es consciente de su fracaso, de la derrota anticipada. Un fatalismo que también se transfirió a la estructura formal de algunos textos («Poema de invierno», «De la arena», etc.), donde la circularidad y las estructuras anafóricas no solo remiten al modelo reiterativo de las canciones («Canciones VI [Reggae de las mariposas]», «Canciones VIII [Canción tonta]») y de la lírica tradicional, sino también a la frustración ante la imposibilidad de salir de un mundo cerrado, la desesperanza ante el fin de la utopía: «No encontraréis en ese mar | un lugar donde posaros» (77), les dice la voz poética a las mariposas que parten hacia el mar en «Canciones VI (Reggae de las mariposas)». El propio viaje de Henry Bengoa, «desaparecido en Hamburgo igual que antes habías desaparecido de entre nosotros» (89), que, en estructura circular, cierra el viaje inicial de «El erizo», muestra una de las formas de ese viaje frustrado y apunta precisamente a su realidad radical: la de la desaparición de la voz enunciativa, la del borrado en la escritura, la de la muerte del autor (Barthes 1987, 65-71) como destrucción de toda voz y de todo origen, la de la muerte de la literatura en una indagación más allá de los límites del lenguaje, donde el lenguaje se dice a sí mismo y es; donde la literatura comienza a no ser, a ser no-literatura. No es extraña, así, la dimensión fantasmal de Lizardi y Rimabud, en «Canciones III (Lizardi)», cuya espera («que también nosotros te

²⁴ Por ejemplo, en el «Romance del emplazado», de *Romancero gitano*, de Federico García Lorca.

esperábamos», 68) y encuentro simbólicos («pero sólo eras | un cadáver | sentado en el trono | de un otoño ya perdido», 69), con referencias explícitas a la balada de la Torre de Alós,²⁵ supone el encuentro de la modernidad poética occidental con la modernidad poética post-simbolista en euskera que define la poesía del autor de *Biotz-be-gietan* (1932), asumida la tradición oral, en una línea estética de depuración lingüística a la que alude implícitamente su enterramiento «entre los terciopelos | de un hueso de albaricoque», tras haber renacido después del otoño (el eco eliotiano es patente: «That corpse you planted last year in your garden, | Has it begun to sprout? Will it bloom this year?» [*The Waste Land*, vv. 71-72]), como un dios sentado en su trono, en los ritos de fertilidad y renovación de la primavera (Frazer 1981, 154 y ss.).²⁶ Incluso la perrita Shola sabe que «el mundo es muy grande, | es bastante infinito» (56) («la tierra todavía es infinita para los diminutos | pies de los niños», se lee en «Canciones II [Fas fatum]», 63), aunque ella lo reduzca a cinco sitios (57).

4 Sujeto e identidad: tiempo, mito e Historia

Uno de los temas que atraviesa los textos de *Poemas & híbridos* de principio a fin es la infelicidad; hasta el punto de que el libro permite una lectura como una indagación sobre los motivos de la infelicidad del hombre, tanto desde una perspectiva camusina («los hombres mueren y no son felices», en *Calígula*) como desde una perspectiva borgiana («He cometido el peor de los pecados | que un hombre puede cometer. No he sido | feliz», en «El remordimiento»). «¿Por qué somos tan infelices?» (13), se pregunta la voz poética en «Poema de invierno» y la cuestión se repite en «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera»: «¿Es feliz la gente allá al otro lado de la frontera?» (37). Y lo único que halla son esos seres fantasmales que sufren la infelicidad radical, «esa gente que veo todos los días por la calle» (39) y que encarna las caras del miedo de «Canciones VII (Los teléfonos)», esos «rostros | en los que se adivina | que han estado llamando, | llamando y gritando, | en medio de la noche» (79). Incluso

²⁵ «¡Alostorrea, sí, Torre de Alós! | ¡Larga escalera | la de la Torre de Alós! | Hilando en Alostorrea | negro cuervo grazna cra, cra! | y en las almenas se queda», balada de comienzos del siglo XV recogida por Manuel de Lekuona en *Literatura oral euskérica* (1935) y por Santiago Onaindia en *Milla euskal olerki eder* (1954).

²⁶ La vinculación de una resurrección mítica con los ritos de renovación de la naturaleza emblematizados en el árbol simbólico aparece también en «Por aquel entonces»: «y pensaba que quizá ya hubieras muerto, | que quizá fueras a nacer más tarde, | el mismo verano de mi muerte, | como un árbol alimentado con zumo | de nubes color naranja» (25). También puede verse quizás en la imagen siguiente de «Canciones II (Fas fatum)»: «ríos de leche acarician la raíz de los árboles».

con ironía, dentro del dramatismo, «Crónica parcial de los setenta» recuerda aquel tiempo de infelicidad en que «la vida cotidiana derramaba | cucarachas sobre la gente sin cesar», el tiempo en que «se lloraba por todas las habitaciones, | bien al estilo Snif, bien al estilo Buá» (23). Muchos de los textos evocan precisamente encarnaciones de esa infelicidad sustancial, manifiesta en la presencia constante de los suicidas (11) y la serie de personajes derrotados que pueblan el libro: los mendigos; el «boxeador muerto, | que murió como mueren el rabel y los cantantes callejeros» (27); el ciclista Tom Simpson,²⁷ muerto en el Mont Ventoux y no en el Aubisque como señala el texto de «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera»; mariposas que mueren en su huida hacia el mar («Canciones VI [Reggae de las mariposas]»), barcos que «tripulaciones enloquecidas llevan sin rumbo» («Canciones I [Un explorador cansado]»²⁸); John Lennon asesinado («Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon»); el propio Henry Bengoa, etc. Todos ellos son personajes derrotados por una sociedad autocomplaciente en su modelo de productividad y consumismo, marginados de ese modelo social, que construyen su existencia en un perpetuo exilio, en una constante diáspora, con los que se identifica ese sujeto poético polifónico que habita estos textos: «Yo soy una vasija off de todas las dispersiones, | en mi memoria guardo, oh yeah, una copia de todas las diásporas» (29). La infelicidad aparece, así, como la forma más absoluta de la derrota que narran muchos de estos poemas, vinculada a su encarnación más radical en la muerte, elevada a categoría cósmica. Esa infelicidad se manifiesta en ocasiones como una forma de la «desolación» («Canciones V [Desolatio]»), «soledad, ruina y destrucción | son sus significados principales» (75); en otros casos, como se ha indicado, es la consecuencia de un fatalismo intrínseco («Canciones II [Fas fatum]»), que acompaña trágicamente a los suicidas y que aparece como destino mortal («hoy morimos como las mariposas nocturnas», 65), como esas mariposas simbólicas de «Canciones VI (Reggae de las mariposas)» que jamás encontrarán en el utópico mar al que aspiran un lugar donde posarse;²⁹ para Shola serán esos «días malos en la vida» en que «me meto debajo de la cama» (54). Pero sobre todo aparece como frustración, como fracaso, como derrota absoluta en la muerte.

27 Tom Simpson (1937-1967), medalla olímpica en ciclismo de persecución en los Juegos Olímpicos de Melbourne en 1956, fue un ciclista británico que falleció en el Tour de Francia, durante el ascenso al Mont Ventoux, a menos de dos kilómetros de la cima.

28 El poema se publicó en la quinta entrega de la revista *Pott*, correspondiente a 1979.

29 Tal vez un homenaje-respuesta al poema de Gabriel Aresti dedicado a Rikardo Arregi («Aurtengo uztaren hamarrean | Bilbaoko zerua mitxeletaz estaldurik | agertu zen» [«El diez de Julio de este año | el cielo de Bilbao apareció | cubierto de mariposas»]), incluido en *Harrizko herri hau / Este pueblo de piedra* (1970), que evocará el propio Atxaga (2011, 22-3) como un momento augural en su formación.

El suicidio, la conciencia mortal, desde una perspectiva existencial, la desaparición (física y textual), suponen el fracaso absoluto de todo proyecto vital; la muerte, presentida o ignorada, voluntaria o accidental, aparece como la máxima frustración, como la derrota más absoluta, que quiebra el equilibrio del universo, el orden cósmico. Incluso aunque aparezca aparentemente banalizada, como en «Canciones VIII (Canción tonta)»,³⁰ que significativamente cierra el apartado de *Canciones*, la presencia de la muerte es constante en *Poemas & híbridos*: «Me moriré, dudidubí | Me moriré, dudidubá | [...] Pero, ¿quién me matará?» (80). La voz poética que se pregunta en «Canciones VIII (Canción tonta)» «¿quién me matará?» habla más allá de su muerte, como una voz fantasmal, en «Por aquel entonces» («el mismo verano de mi muerte», 25). También el mundo de la infancia, que representan en *Familia* los poemas protagonizados por Ainhoa y Shola, aparece presidido por la presencia de la muerte desde el primer instante («La muerte de Katy narrada por Ainhoa», 49).

El tema de la fatalidad aparece, así, unido a un modo de infelicidad metafísica, resultado de una conciencia temporal y existencial, de una radical «caída en el tiempo», que empapa la estructura narrativa del libro en su conjunto, pero también de una «caída del tiempo», como un modo de caer de la Historia y «encenagarse en la inercia y la tristeza» (Cioran 1993, 167), una vez suspendido el porvenir, agotados los metarrelatos utópicos. Esa dualidad se encarna de alguna manera en los textos de *Poemas & híbridos*. En ellos hay una referencia constante al tiempo, un sentimiento de melancolía profunda, una especie de nostalgia de lo absoluto; pero también la constatación del tiempo cíclico de la naturaleza (por ejemplo, «Familia VII [Nana para un pequeño manzano]»), del discurrir de las estaciones y los meses (el invierno concluido en «El erizo», noviembre en «Poema de invierno», septiembre en «La vida que yo veo», otoño herrumbroso en «La ciudad», etc.). La conciencia del tiempo, como una manifestación más de la perspectiva existencial, atraviesa *Poemas & híbridos* de una forma radical: «El erizo» «entra en tu tiempo y el mío» (9), que es el tiempo de la Historia, y muere; «Las gaviotas» repasan sus amores en su «libro de memorias» y suspiran por el «continuo mudar | del cielo y de los días» (11), mientras que el «explorador cansado» de «Canciones I (Un explorador cansado)» espera poder «ver todos esos días irrecuperables | posándose como una bandada de pájaros imaginarios» (61). Las ocas salvajes de «Poema de invierno» muestran la pérdida de la utopía, pues no marchan hacia el Norte, sino hacia el Sur; y, de modo paralelo, «De la arena» expone esa pérdida de la fe en el porvenir, la disolución en arena de la piedra, pero también la conciencia de dicha pérdida, pues «todo se va perdiendo cada noche | como

30 Quizás pueda verse un guiño al poema homónimo de Lorca, de *Canciones*.

tú o la luz» (15). Sabemos por «La ciudad» que «el tiempo es un brocado frágil, | hecho de atardeceres siempre sombríos» (27). Los amigos de Henry Bengoa constatan el paso del tiempo sin tener noticias de él («Pasaban los días y los meses, y tus amigos seguíamos sin saber nada de ti, Henry», 87), y la canción de Ruper Ordorika que inicia el «inventario», dando voz al personaje desaparecido, se pregunta «¿Soy yo quien sobra | en los lugares del pasado?» (87). Es quizá ese sentimiento de exilio, de expulsión de un tiempo cíclico, del tiempo primordial del mito lo que determina esa nostalgia radical de muchos de estos textos, esa nostalgia de lo absoluto. Por otro lado, como se ha señalado, hay una expresa conciencia mortal, desde una perspectiva existencial, en los textos de *Poemas & híbridos*, que alude implícitamente a la desaparición del sujeto y a la muerte del autor, pero que cobra esa neta dimensión existencial en textos como «Canciones II (Fas fatum)» o como «Canciones VIII (Canción tonta)».

En muchos de los textos de *Poemas & híbridos* hay una evocación de un tiempo primordial, de un tiempo anterior a la Historia, previo a todo acontecimiento, donde parecen haber sucedido los hechos esenciales que los poemas relatan; un tiempo del que el sujeto poético plural que enuncia estos poemas ha sido expulsado, lo que conlleva su progresiva disolución y desaparición en un discurso en el que la palabra no solo ha sido privada de sentido, sino también de centro, y en el que el vacío de esa palabra solo muestra el hueco de quien desaparece en él. No es extraño leer en esos textos referencias a un tiempo anterior, como si toda la estructura narrativa que desarrolla el libro remitiera a ese tiempo precedente, con fórmulas en muchas ocasiones de resonancias religiosas o míticas. En «Crónica parcial de los setenta» el paralelismo plantea una estructura anafórica a partir de la remisión a un tiempo pasado, el de la década de los setenta («Fue cuando...», «Fue cuando...», etc.), que desemboca en la evocación de un tiempo cuasi-religioso, de resonancias bíblicas («En aquel tiempo...»). «Por aquel entonces» (25) retoma esa misma narración mítica, remontrándose a un tiempo primordial («Y hubo un día...») que contrasta con el presente («Ahora soy tu torpe amante»). «Perdona, Cravan» (33-4) parte de la evocación del combate de boxeo entre Arthur Cravan y Jack Johnson en Barcelona en 1916, con una semejante transferencia temporal («Para cuando Francis Picabia...»); incluso Ezra Pound, se nos dice allí, dictó sus máximas «hace mucho tiempo» (33). La misma evocación de un tiempo mitológico, que ha trascendido la temporalidad de la fábula, podría aducirse para el caso de los poemas de la serie *Familia* y para varias de las *Canciones* que acontecen en una indeterminación cronológica próxima al tiempo fundacional del mito. Esa relectura del mito, del mundo entendido a través de la narración mitológica, proviene en Atxaga de una perspectiva eliotiana; del mismo modo que puede verse una influencia del poeta anglosajón en la reescritura del mundo de la tradición oral de las baladas y la poesía popular. Y es que,

tal como se apunta en «La vida que yo veo», hay en *Poemas & híbridos* una añoranza de «los tiempos primordiales | cuando todo era noche» (17); ese «tiempo primordial», el tiempo fabuloso de los «comienzos» en que aconteció un hecho fundacional. El tiempo primordial es el tiempo del mito, como relato de una historia verdadera que nos enfrenta a lo sagrado, a los orígenes, a los acontecimientos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es. Frente al tiempo histórico, definido por su carácter irreversible, el tiempo del mito se funda en una estructura circular, reiterada, cuyo recitado nos reintegra a ese tiempo fabuloso, que proporciona un conocimiento inaccesible de otro modo (Eliade 1991, 7-27). Esa conciencia de expulsión paradisíaca del tiempo primordial del mito se vincula simbólicamente en «Incluso en los bares» al fin de la civilización micénica (hacia 1100 a.C.) y los siglos oscuros posteriores que llegan hasta nuestros días: «Hace mucho tiempo [...] | junto con la caída de los palacios de Micenas, | en la vida de Grecia comenzó una época oscura» (29). La voz poética se hace eco del dolor de todos aquellos «miles de campesinos [que] se perdieron para siempre | por tierras que solo existían en los mapas», de todos los hombres («ahora está en mí todo su dolor»), un dolor ancestral, fundacional, manifiesto en la «diáspora» como símbolo de la disolución de la unidad perdida, del exilio y la desaparición. Se ha apuntado esa tendencia mitificante de muchos de los textos de *Poemas & híbridos*, que otorgan a algunos elementos una capacidad icónica; es lo que sucede, sin duda, en «37 preguntas a mi único contacto al otro lado de la frontera» o en «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon», donde se cuestiona la falsedad y vacuidad de los nuevos mitos creados por la moderna sociedad de consumo.

A ese tiempo primordial parece referirse «Canciones IV (Arcaico corazón)», de claras reminiscencias pascalianas, que remite a una dimensión netamente afectiva, enfrentada a la razón racionalista parcializadora y que apunta precisamente a la expulsión del Paraíso, reiterada en *Poemas & híbridos* y que abría *Etiopia*. La conocida sentencia de Pascal, «El corazón tiene razones que la razón no conoce (*Pensamientos* 277), apunta precisamente a ese centro afectivo, por el que «conocemos la verdad no solamente por la razón, sino también por el corazón» (*Pensamientos* 282), y que Atxaga ubica en un tiempo arcaico, primordial, que vincula a la añoranza de una perpetua infancia, aquella que encarna en Obaba. Frente a la «arena» simbólica de «De la arena», el arcaico corazón es «como una casa | hecha de arcilla» (71),³¹ frágil como «una hucha | arrojada con-

31 En contraste, quizá, con los versos de Gabriel Aresti en *Euskal Harria / Piedra Vasca* (1968): «Ni bizi naizen exea | hain da zaharra... | Euskal medietako | lehendabiziko harriaz | zen labratu» (La casa en donde vivo | es ya tan vieja... | Fue labrada | con la primera piedra | de las montañas vascas).

tra el suelo», pero también hecha del barro originario, como Adán, como el bosque originario al que le invita a entrar la voz poética al final del poema: «entra en ese bosque: | surgió de la arcilla, | como tú» (73). Más allá de la muerte evocada o de las dudas de los hombres, el arcaico corazón habla «una lengua | que yo no conozco», la lengua original (frente al mito babélico), la de la afectividad unida a la razón, con palabras salidas del corazón, con un lenguaje que hace de la cordialidad su eje. No es extraña esta reivindicación de la afectividad a lo largo de *Poemas & híbridos*, a través de la referencia a su órgano por antonomasia, el corazón, como un modo de enfrentamiento radical a una sociedad deshumanizada que nos colma de necesidades materiales, pero donde el mundo de los afectos ha perdido su lugar privilegiado. Las gaviotas tienen un «pequeño corazón» (11) que suspira por la lluvia y por el mudar de los días; en «La vida que yo veo» el personaje poético mira a su «corazón» en su añoranza de «los tiempos primordiales» (17); los personajes de «Crónica parcial de los setenta», en «el fondo del corazón, todos deseaban | una llamada o una carta» (22); la voz poética de «Incluso en los bares» se sorprende de «cuántos anillos plateados [hay] dentro de mi corazón» (31); el diccionario de «Canciones V (Desolatio)» nada dice «del corazón de la gente | que marcha por la calle» (75); y sabemos por *Henry Bengoa, Inventarium* que en un tiempo anterior «algo se había roto KRA! en nuestro corazón» (88).

No obstante lo expuesto hasta ahora, no ha de olvidarse que inseparable de esa estructura narrativa, muchos de los textos de *Poemas & híbridos* tienen un marcado sentido de «crónica» en el que adquiere cuerpo una crítica social y una protesta histórica, con un indudable valor documental, manifiesta más allá de los estrictos límites que imponía el modelo de cierto realismo social precedente y del compromiso directo con la realidad inmediata, apuntando al desmontaje de los resortes que sustentan el modelo social dominante. El texto se refiere entonces al contexto social e histórico, pero no como testimonio directo o reflejo pasivo, sino a través de la correlación que establece con las diversas series históricas, teniendo en cuenta su funcionalidad pragmática y la especificidad y autonomía del fenómeno literario, e interfiriendo en la aparente transparencia comunicativa del lenguaje cotidiano y de los discursos de poder. No es difícil, así, ver en «Crónica parcial de los setenta» una denuncia de la realidad cotidiana mediocre y sombría de esos años (Otaegi Imaz 2011a, 172; 2018, 251-2), en que la vida derramaba «cucarachas sobre la gente sin cesar», pero en que también se «lloraba por todas las habitaciones» y se «pasaba miedo [...] | si de madrugada sonaba un timbre o un tiro», porque con el invierno se anunciaban también «muertes, no todas ellas naturales» (22). Entonces las llamadas telefónicas podían ser de «amor y con una pizca de sabor a miel» (23), pero también podían traer, como en «Canciones VII (Los teléfonos)», el eco de

aquellos que han estado «llamando y gritando, | en medio de la noche» (79). El paisaje desolado de la ciudad moderna se convierte en el escenario principal de esa crónica social y sentimental fragmentada con que Atxaga teje y desteje en sus poemas el tiempo histórico; son los puentes, el parque, la estación, la vendedora de periódicos, los borrachos, los barrenderos, las prostitutas y los taxistas que habitan en «La ciudad»; la misma estación quizás de «Las gaviotas» y el mendigo que «trasportaba | los despojos del mercado». Son esos mismos personajes los que se pueden encontrar «Incluso en los bares» o como el parado de «Canciones II (Fas fatum)», «esa gente que veo todos los días por la calle» (39), esa «gente | que marcha por la calle» como nosotros, que habita en «los patios | de la cárcel o del cuartel» (75); son los derrotados de una sociedad materialista, que adquieren una dimensión épica.

«La vida que yo veo» (17)³² apunta precisamente a esa dimensión extrema, a la reivindicación de una marginalidad que se manifiesta tanto espacialmente («Desierto», «Selva») como temporalmente («Siempre», «Nunca»). El anhelo de los «extremos confines» tiene así su correlato en la añoranza de «los tiempos primordiales», donde sol y noche se fundían en una noche absoluta y septiembre hubiera deseado la inmensidad del invierno, como en las *eddas* nórdicas. Desierto y selva se convierten, como el bosque medieval, en el espacio en que habitan los marginados, un espacio de exilio, pero también más allá del dominio de la ley y de la civilización. Quien habla en el poema es un sujeto desplazado, una voz escindida entre el mundo de la cultura al que pertenece y el de los «extremos confines» que añora, y que cede su palabra a aquellos que carecen de ella (el caso, por ejemplo, de «Mazisi Okeita Denbele» o «Soomaaliya» en *Nueva Etiopía*, o el de los *homeless* en «Londres» en ese mismo libro), o a aquellos que han hablado desde los márgenes de la Literatura, desde los confines de la escritura (Rimbaud, Cravan, Vaché, Pound, etc.), donde esta alcanza a nombrar un espacio y un tiempo primordiales. La reivindicación de la marginalidad, de una escritura en el exilio, de una literatura que se enfrenta constantemente a su negación, conlleva también, como se ha visto, la reivindicación de la afectividad, del lugar del corazón, entendida no tanto como una nueva sensibilidad, como pretendía Ortega y Gasset, para un tiempo deshumanizado, sino como una nueva sentimentalidad, como quería Antonio Machado, que, lejos del desgaste sentimental, vuelva a poner la representación histórica de una afectividad contemporánea en el centro de la escritura literaria.

32 Una versión previa de este poema se publicó con el título de «Abecedario» en Barella 1987, 36-7. El poema recreaba el modelo de los abecedarios ilustrados oulipianos (OULIPO 1973, 235 y ss.).

5 De la intertextualidad a la disolución del discurso

Tal como puede leerse en «Perdona, Cravan», para cuando este (o Francis Picabia, según el poema) disputó «el campeonato mundial de boxeo, | ya todas las cosas estaban dichas seguramente» (33), incluso Ezra Pound había proclamado que la belleza no es sino un pequeño jadeo entre un cliché y otro, y solo podía caerse en el tópico, resaltado por los *etcétera* tan repetidos en los poemas de Atxaga y los constantes sobreentendidos y guiños a las canciones *pop*. Y el poeta podía haber citado a Jean de La Bruyère quien en 1680 ya había dejado escrito: «Tout est dit, et l'on vient trop tard». La conciencia de «lo ya dicho» y la novedad del pasado son dos elementos que definen el período posmoderno (Calinescu 1991, 268-79) y que aportan un elemento definitorio a uno de sus modos más característicos: el *pastiche* (Jameson 2001, 38). Siguiendo los planteamientos bajtinianos, Julia Kristeva (1978, 1: 188-90) había introducido en 1966 el concepto de intertextualidad, al ver el texto no como un punto, sino como un cruce de superficies textuales, por el que todo lenguaje deviene doble. El concepto de intertextualidad, e implícitamente los conceptos bajtinianos de dialogismo, hibridación y polifonía (Bajtin 1989, 174 y ss.; 2004, 13-72), subvierte las categorías de subjetividad, originalidad y autoría, al transformarse el texto literario en una lectura-escritura (Kristeva 1978, 1: 235-9), a la que el autor solo puede volver como un «invitado» (Barthes 1987, 178). Siguiendo esa línea, Harold Bloom (1973) habló de la *ansiedad de la influencia*, mientras que unos años más tarde Antoine Compagnon (1979) se ocupó del estudio de la cita, en general, como una escritura de «segunda mano». A ello se refirió Gérard Genette en el subtítulo de su libro *Palimpsestos* (1989), un estudio de la «literatura en segundo grado», para ocuparse del análisis de la transtextualidad, entendida como «todo lo que pone al texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (9-10). La obra de Atxaga y *Poemas & híbridos* no son ajenos a estos planteamientos sobre el empleo de la tradición literaria como base de la escritura entendida como ejercicio de rescritura (o lecto-escritura) y el cuestionamiento del concepto de originalidad, vinculado, sin duda, a una concepción netamente idealista del ejercicio literario, que olvida la idea clásica de *imitatio*. Siguiendo el modelo de maestros modernos como Borges o Italo Calvino, entre otros, se abre así paso en su obra el concepto de *plagio*, entendido en sentido amplio o estricto como una copia no declarada pero literal, pero también en la forma de *cita*. Atxaga dedicará dos textos fundamentales a este concepto: «Método para plagiar», en *Obabakoak* (1989, 307-20), como introducción a su relato «Una grieta en la nieve helada», *plagiado* del relato de Villiers de L'Isle-Adam «La tortura de la esperanza», y «Leccioncilla sobre el plagio o alfabeto que acaba en P», incluido en *Lista de locos y otros alfabetos* (1998, 129-53), entendiendo en este último tex-

to el plagio como «el camino principal para fortalecer la literatura vasca» (129), como un modo de incorporación a la literatura universal (Gil-Oslé 2014). Desde este punto de vista, *Henry Bengoa, Inventarium* puede entenderse como un *collage* de textos de diversa procedencia unidos mediante un hilo narrativo en forma de inventario, al modo oulipiano, pero que también retoma el modelo de *plagio* defendido por Lautréamont,³³ o también como una colección de citas explícitas, entendiendo, como apunta Compagnon (1979, 27), que la cita, como una de las formas tradicionales de intertextualidad, trata de reproducir en la escritura una pasión de la lectura. Es evidente que la incorporación de estos textos en el *inventario* implica, en alguna manera, una forma de transposición semántica, pragmática e ideológica (Genette 1989, 396-422). Pero en *Poemas & híbridos* hay otras variedades de juego intertextual. A la perrita Shola, dentro del mundo infantil que evoca, le gusta un juego tan antiguo como la deformación paródica de los refranes y frases hechas, utilizando el calambur (Genette 1989, 48-55): «toda regla tiene sus escorpiones» (55), «nadie es croqueta en su tierra» (57). No es extraño el empleo de la cita marcada, tal como se hace, por ejemplo, en «Perdona, Cravan», con la mención a Ezra Pound, o la cita no-marcada como en el caso de la referencia a *Malone muere*, de Samuel Beckett. Como citas no-marcadas pueden entenderse los fragmentos publicitarios y los procedentes de revistas del corazón en «Poema Polaroid sobre la muerte de John Lennon», aunque en ese texto el *pastiche* estilístico adquiere un profundo sentido crítico. También los poemas que juegan con definiciones, como «Canciones V (Desolatio)» o más difusamente «Canciones II (Fas fatum)», pueden atenderse desde una perspectiva intertextual, que remite a uno de los *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau (2004, 126), y en última instancia al modelo tradicional del poema de definición, explotado por los autores sigloauaristas. Próximo a este juego textual puede situarse la «Adivinanza» incluida en *Nueva Etiopía* (1996, 51-2). «Familia II (Ainhoa)» supone, en cierto modo, una actualización del tópico del *carpe diem* o del *collige virgo rosas* con referencias implícitas a una balada tradicional vasca («Brodutzen ari nintzen» / «Estaba bordando») (Kortazar 2007), y puede verse «Nuestros trikitalaris», en *Nueva Etiopía* (1996, 56) como una actualización del tópico *ubi sunt*. También se ha señalado la influencia del poeta Georg Trakl en la poesía de Atxaga y su eco en «Canciones IV (Arcaico corazón)» (Aulestia 2002); en él se encuentra la referencia al poema «Helian» («Einsamen Helian» / «Solitario Helian»), del autor austríaco, y pueden señalarse también en

33 «La plagiat est nécessaire. Le progres l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se ser de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste», había escrito Lautréamont en *Poésies II* (Rimbaud et al. 1992, 784)..

ese poema citas de «Visión», de los denominados *Poemas de la locura*, de Friedrich Hölderlin («Des menschen Sinn von Zweifeln voll» / «lleno de dudas el sentido de los hombres»), o de «Fuga de la muerte», de Paul Celan («Der Tod ist ein Meister aus Deutschland» / «La muerte es un maestro alemán»).

Otros casos de intertextualidad resultan, sin duda, más complejos. «Poema de invierno» presenta claras reminiscencias de «Les oies sauvages»,³⁴ una canción popular entre los movimientos juveniles desde los años veinte, difundida en la Segunda Guerra Mundial por el ejército francés: «Les oies sauvages vont vers le Nord». Podría verse el poema de Atxaga no tanto como un *pastiche*, ni como una parodia de la canción juvenil, sino como una forma de homenaje (en sentido textual), de evocación o respuesta al entusiasmo que esa canción transmite, que implícitamente conlleva una transposición semántica y un cambio de motivación (Genette 1989, 409 y ss.). Si las ocas salvajes de la canción van hacia el Norte, las del poema de Atxaga vuelan significativamente hacia el Sur: «Así fue como acabó el undécimo mes, Noviembre: | Con el canto de las ocas salvajes | que marchaban hacia el Sur» (23). «La rumeur des batailles» unido a la evocación de los «mers lointaines» en la canción, se convierte en el poema de Atxaga en el anhelo de buscar «nuevas tierras» y en la alusión a «mi campamento | en una playa llena de banderas amarillas». Pero si la canción juvenil, transformada en himno militar («siempre hay una canción o una poesía en el origen de la violencia política, y así ha ocurrido también entre nosotros» [Atxaga 2006b]), encarna el entusiasmo de quien marcha a la guerra, conoce su destino y no lamenta una posible muerte heroica (en cierto modo, una reactualización del lema horaciano *Dulce et decorum est pro patria mori*), nada de eso queda en el texto de Atxaga, que ha realizado un cambio de motivos esencial. El motivo del viaje y la presencia de la muerte se mantienen en ambos textos, pero mientras en la canción es un elemento de desafío y valor («gare au voyage car la mort | nous guette par le monde», «En avant vole grise armée»), en el texto contemporáneo se transforma en una doble hipótesis: la de la huida, el exilio, la diáspora («si tuviera alas, también yo me esforzaría | en busca de nuevas tierras»), y la nieve añorada en el hogar, ambas truncadas por la muerte («De morir un mes más tarde | habría visto nieve | en nuestro jardín»). La noche que desciende en la canción («Au bout de la nuit qui descend») encuentra su respuesta en «los oscuros ángeles | [...] [que] se llevaron también la tarde». El vuelo de las ocas salvajes en la canción militar evoca la nostalgia de un retorno tras la muerte heroica («Tu reviendras, vers nous qui sait | Où le destin nous mène»), aquel que

34 Quizás también pueda percibirse en el poema el eco de «The Wild Swans at Coole», de W.B. Yeats.

se materializa precisamente en la canción recitada como oración fúnebre por el ausente («Murmure-nous si nous tombons | La dernière prière»). Por el contrario, la estructura circular del poema moderno solo sirve para constatar un final cierto: «Así fue como acabó el undécimo mes». El vuelo de las ocas no trae, por lo tanto, la regeneración ideológica del canto heroico, el entusiasmo por el combate o la fe utópica, sino la constatación del fracaso de toda utopía, el fin de los grandes metarrelatos revolucionarios, que solo deja una pregunta esencial: «¿Por qué somos tan infelices?» (13). Si algo viene a constatar «Poema de invierno» es que no es ya el tiempo de los grandes himnos, y el poema, con su desengaño, muestra precisamente la falsedad de todos esos «himnos del tiempo de las barricadas, cuando todos éramos jóvenes y sargentos» (Prat 1982, 208), en una desolación y desencanto semejantes a los que mostraba una parte de la generación más joven en los años finales de la Transición (Vilarós 1998, 22-59); había muerto ya «la época de los aventureros» (63). Y ese era precisamente su mensaje en un momento histórico complicado: el descrédito de todo himno heroico, el cuestionamiento de los grandes discursos ideológicos, la añoranza de aquel que en lugar de morir por la patria hubiera deseado contemplar la nieve «en nuestro jardín». El vuelo de las ocas es también metáfora de la escritura en el aire, en que las aves dibujan el trazo del texto en la página del cielo; pero como tal, apunta también a su disolución.

En la misma estela del diálogo intertextual como un modo de homenaje puede analizarse «De la arena», que actualiza el poema «Arena» («Arena, | y más arena, | y nada más que arena»), del poeta argentino Oliverio Girondo, incluido originalmente en su libro *Persuasión de los días* (1942). En cierto modo, el poema de Atxaga traduce (doblemente: de castellano a euskera y de nuevo a castellano) y continúa el poema de Girondo, del que mantiene la estructura anafórica y la epanadiplosis inclusiva, que conforma finalmente una estructura circular: «Arena la tierra más anónima, | hechas de arena las columnas del desparaíso» (15). Pero si en el poema de Girondo hay una dimensión marcadamente existencial(ista), la que vincula la arena a la muerte («Arena de la muerte... | De la muerte de arena»), e implícitamente moral, la de quien concibe el ser arrojado en el mundo, haciendo de la arena imagen de la nada elevada a un nivel conceptual (muerte absoluta), en el texto de Atxaga se da un proceso de ontologización de la muerte y del fracaso existencial, al elevarlo a categoría mitológica. Ya no es la arena del «horizonte», la del «destino», la de las «palabras» la que se encuentra en el texto de Atxaga, sino la que apunta a la disolución de los mitos de origen (el «desparaíso» e implícitamente el barro originario con que Yavéh modeló al primer hombre), del cosmos (los «satélites»), del tiempo («rotos | relojes, cartas | amarillentas») y de la historia (el «escudo de Esparta»), etc. El dolor último de la existencia, vivida como caída del tiempo, que-

da plasmado en «la lágrima esencial | y una vasija llena de sangre», que «se va perdiendo cada noche», lo que justifica la estructura circular del texto y las constantes repeticiones. Pero tal como escribió Joseba Sarrionaindia (1991, 30-1), la arena funciona en este texto como metáfora de la escritura, que adquiere un sentido diferente en el contexto euskaldún, como respuesta implícita a la concepción aretiana de la escritura poética: «Escribir en la piedra es trabajar una materia dura y rígida y ofrecer una obra duradera. [...] La arena por el contrario, es materia desecha, ya residuo, perdida la perpetuación» (30). Aresti había representado al pueblo vasco por medio del símbolo de la Piedra (*Harri eta Herri, Euskal Harria*, etc.), redundando en su fortaleza, en su durabilidad, etc. haciendo de la fe marxista motor ideológico revolucionario; Atxaga, mediante el símbolo de la arena, lo cuestiona dando una imagen de cansancio y pérdida, de fracaso absoluto y desolación, característico del cuestionamiento de los grandes metarrelatos dominantes. La escritura en la piedra supone una fe y una esperanza confirmadas y conformadas en una ideología y en el texto como su modo de transmisión o comunicación, a la vez que la voluntad de volcar la escritura hacia el mundo exterior, hacia la Historia. Escribir en la arena implica, en cambio, diluirse en ella, deshacerse, ver, como el ángel de la Historia de Benjamin, cómo el tiempo todo lo destruye, todo lo erosiona y lo convierte en desierto, sobre el que el poeta rastrea las ruinas de la memoria y de la identidad, las ruinas del pasado perdido, la catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina.

La arena, el desierto, es la tierra ignota, donde todos los caminos comienzan y todos concluyen. Hasta allí viajó Rimbaud cuando comprendió que todas sus palabras habían sido silencio, que solo el silencio con que le respondían las arenas del desierto era la respuesta a sus preguntas. Desde allí regresa el viajero en muchos de los textos de *Poemas & híbridos*, con sus «vagones llenos de silencio | para luchar calle por calle, casa por casa» (23), del mundo de la muerte, de contemplar el abismo de lo indecible o de lo ya dicho, de preguntar al único contacto al otro lado de la frontera; o como Henry Bengoa, desaparecido en ese mundo más allá de los límites. Como en el desierto, el tiempo todo lo deshace, todo lo convierte en arena, y la escritura solo se plasma en su disolución, es solo un ejercicio de negación.

Bibliografía

- Aldekoa, Iñaki (1991). «La poesía de B. Atxaga. Entre la vanguardia y Obaba». *Zurgai*, diciembre, 42-3.
- Aldekoa, Iñaki (2004). *Historia de la literatura vasca*. Donostia: Erein.
- Atxaga, Bernardo (1978). *Etiopía*. Pott: Bilbao.
- Atxaga, Bernardo (1986). «Poética (tras la lectura de poemas)». *El estado de las poesías*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 148-50.
- Atxaga, Bernardo (1989). *Obabakoak*. Barcelona: Ediciones B.
- Atxaga, Bernardo (1990). *Poemas & híbridos*. Madrid: Visor.
- Atxaga, Bernardo (1996). *Nueva Etiopía*. Madrid: El Europeo.
- Atxaga, Bernardo (1998). *Lista de locos y otros alfabetos*. Madrid: Siruela.
- Atxaga, Bernardo (2004). «Atxaga: 'Neruda habría sido popular sin su utopía política'» (entrevista). *El Mundo*, 3 de agosto. URL <http://www.elmundo.es/elmundo/libro/2004/08/03/poesia/1091555830.html> (2019-05-15).
- Atxaga, Bernardo (2006a). «Howl. Para una lectura en *Homage to Allen Ginsberg*. New York, 2006». *Bernardo Atxaga*. URL <https://www.atxaga.eus/es/testuak-textos/howl> (2019-05-15).
- Atxaga, Bernardo (2006b). «La canción». *El País*, 8 de abril. URL <https://www.atxaga.eus/es/testuak-textos/La-cancion> (2019-05-15).
- Atxaga, Bernardo (2009). *Siete casas en Francia*. Madrid: Alfabuara.
- Atxaga, Bernardo (2011). «El imposible vencido». Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds), *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel; Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco Libros, 13-25.
- Audin, Michèle; Fournel, Paul (dirs) (2014). *Oulipo. L'abécédaire provisoirement définitif*. Paris: Larousse.
- Aulestia, Gorka (2002). «Bernardo Atxaga: un escritor cautivador». *Lapurдум*, 7, 93-135. DOI <https://doi.org/10.4000/lapurдум.977>.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, Mijail (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (2005). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Balestrini, Nanni; Giuliani, Alfredo (eds) (2002). *Gruppo 63. L'Antologia*. Torino; Testo & Immagine.
- Barella, Julia (ed.) (1987). *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland; Nadeau, Maurice (1974). «¿Adónde va la literatura?». *Escribir... ¿por qué? ¿para quién?* Caracas: Monte Ávila, 9-37.
- Baudelaire, Charles (1980). *Oeuvres complètes*. Paris: Robert Laffont.
- Billelabeitia, Miren (2016). «Autonomía e ideología en la literatura vasca. La polémica Atxaga-Txillardegi». Kortazar, Jon (ed.), *Autonomía e ideología. Tensiones en el campo cultural vasco*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Ver-vuert, 141-79. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954878499-005>.
- Blanchot, Maurice (1973). *Le pas au-delá*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

- Blanchot, Maurice (2005). *El libro por venir*. Madrid: Trotta.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
- Borer, Alain (1991). *Rimbaud en Abisinia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burke, Peter (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, Peter (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Burke, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- Calinescu, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- Casado, Miguel (1990). «Reseña de *Poemas & híbridos*». *El Urogallo*, 52-53, 80.
- Castellet, José María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- Cioran, E.M. (1993). *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Cohen, Jean (1970). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Cohen, Jean (1982). *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos.
- Compagnon, Antoine (1979). *La seconde main*. Paris: Seuil.
- Debord, Guy (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Debord, Guy et al. (2013). *Filosofía para indignados. Textos situacionistas*. Barcelona: RBA.
- Derrida, Jacques (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Eagleton, Terry (2017). *Cultura*. Madrid: Taurus.
- Eliade, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Etxeberria, Hasier (2002). *Cinco escritores vascos. Entrevistas de Hasier Etxeberria*. Irún: Alberdania.
- Frazer, James George (1981). *La Rama Dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Friedrich, Hugo (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Gay, Peter (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil-Oslé, Juan Pablo (2014). «Bernardo Atxaga: canon, plagio y euskera literario». *Bulletin of Spanish Studies*, 91(6), 869-87. DOI <https://doi.org/10.1080/14753820.2014.888889>.
- Giuliani, Alfredo (ed.) (2003). *Inovissimi. Poesie per gli anni '60*. Torino: Einaudi.
- Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold (eds) (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens; London: University of Georgia.
- Heidegger, Martin (1998). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jameson, Fredric (ed.) (1994). *Aesthetics and Politics*. London; New York: Verso.
- Jameson, Fredric (2001). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Totta.
- Jameson, Fredric (2016). *Marxismo y forma*. Madrid: Akal.
- Kerman, Alvin (1996). *La muerte de la literatura*. Caracas: Monte Ávila.
- Kortazar, Jon (1994). *Literatura vasca siglo XX*. Donostia: Etor.
- Kortazar, Jon (1999). *La pluma y la tierra. Poesía vasca contemporánea (1978-1995)*. Zaragoza: Las Tres Sorores.
- Kortazar, Jon (2003). *Literatura vasca desde la Transición. Bernardo Atxaga*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Kortazar, Jon (2005). «De la lengua, de la vida. Sobre un poema de Bernardo Atxaga». *Revista de Occidente*, 285, 122-32.
- Kortazar, Jon (2007). «Bernardo Atxaga: 'Ainhoa'». Sabadell-Nieto, Joana (ed.), *Cien años de poesía. 53 poemas en catalán, gallego y vasco: estructuras poéticas, pautas críticas*. Bern: Peter Lang, 535-46.

- Kortazar, Jon (2017). *Pott Banda. Ekilibrista bihotza (1977-1980)*. Getxo: Sorzain.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique. La atvanguardie à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. 2 vols. Madrid: Fundamentos.
- Lanz, Juan José (1990-91). «Bernardo Atxaga o la literatura como ilustración» (entrevista). *El Urogallo*, 55-56, 14-21.
- Lanz, Juan José (1993). *La luz inextinguible. Ensayos sobre literatura vasca actual*. Madrid: Siglo XXI.
- Lanz, Juan José (2011). *Nuevos y novísimos poetas en la estela de 68*. Sevilla: Renacimiento.
- López, Óscar (2004). «Bernardo Atxaga: El fin de Obaba (entrevista)». *Qué leer*, 91 (septiembre), 56-60.
- Lyotard, Jean-François (1994). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Marcuse, Herbert (1970). *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Martín Estudillo, Luis (2011). «Campo abierto: Naturaleza e identidad en *Memorias de una vaca* y *El hijo del acordeonista*, de Bernardo Atxaga». Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds), *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel; Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco Libros, 91-102.
- McLuhan, Marshall (1969). *La galaxia Gutenberg. Génesis del 'homo typographicus'*. Madrid: Aguilar.
- Muñoz, Pilar (1990). «Bernardo Atxaga: sus poemas y otras cosas». *Zurgai*, diciembre, 135-41.
- Olaziregi Alustiza, Mari Jose (2001). «Et... le hérisson se réveille: Passé et présent de la littérature basque». *Lapurдум*, 6, 205-17. DOI <https://doi.org/10.4000/lapurдум.1208>.
- Olaziregi Alustiza, Mari Jose (2002). *Leyendo a Bernardo Atxaga*. Bilbao: UPV; EHU.
- Otaegi Imaz, Lourdes (2011a). «Nueva introducción a la lectura de *Etiopía* (Bernardo Atxaga, 1978)». Andrés-Suárez, Irene; Rivas, Antonio (eds), *Bernardo Atxaga*. Neuchâtel; Madrid: Universidad de Neuchâtel; Arco Libros, 147-81.
- Otaegi Imaz, Lourdes (2011b). «Eslabones de hierro y plata: poéticas en la lírica vasca contemporánea». *Romance Notes*, 51(1), 57-68.
- Otaegi Imaz, Lourdes (2018). «El poemario *Etiopía*: la ciudad como metáfora de la crisis de la utopía». González-Allende, Iker; Ascunce Arrieta, José Ángel (eds), *El mundo está en todas partes. La creación literaria de Bernardo Atxaga*. Barcelona: Anthropos, 245-61.
- OULIPO, Ouvrier de Littérature Potentielle (1973). *La littérature potentielle*. Paris: Gallimard.
- OULIPO (1988). *Atlas de littérature potentielle*. Paris: Gallimard.
- OULIPO (2016). *Atlas de literatura potencial, 1: Ideas potentes*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Pascal, Blaise (1940). *Pensamientos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Paz, Octavio (1992). *El arco y la lira*. Madrid; México: Fondo de Cultura Económica.
- Pfeiffer, Michel (1999). «Bernardo Atxaga». *El destino de la literatura: diez voces*. Barcelona: Acantilado, 37-48.
- Pound, Ezra (1934). *Make it New*. London: Faber & Faber.
- Prat, Ignacio (1982). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Queneau, Raymond (2004). *Ejercicios de estilo*. Madrid: Cátedra.
- Rasula, Jed (2016). *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.

- Raymond, Marcel (1983). *De Baudelaire al surrealismo*. Madrid; México: Fondo de Cultura Económica.
- Redacción de *Tel Quel* (1971). *Redacción de Tel Quel. Teoría de conjunto*. Barcelona: Seix Barral.
- Rimbaud, Arthur; Cros, Charles; Corbière, Tristan; Lautréamont (1992). *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont.
- Rozsak, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.
- Sarasola, Beñat (2013). «Entre *Harri eta Herri* y *Etiopia*: la modernidad en la poesía vasca». *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 78-94. URL https://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-benat-sarasola-es.pdf (2019-05-15).
- Sarrionandia, Joseba (1991). *No soy de aquí*. Hondarribia: Iru.
- Smith, Alan (1995). «Entrevista con Bernardo Atxaga». *Letras Peninsulares*, 8(3), 415-24.
- Sontag, Susan (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.
- Sontag, Susan (2002). *Estilos radicales*. Madrid: Suma de Letras.
- Torre, Guillermo de (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. 3 vols. Madrid: Guadarrama.
- Tzara, Tristan (1999). *Siete manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets.
- Uribe Urbietta, Kirmen (1998). «Asalto a los cielos: estética y escritura en Atxaga y Sarrionandia». *Ínsula*, 623(noviembre), 23-5.
- Vélez de Mendizabal Azkárraga, Josemari (2010). «La comunión de los vascos la traerá el euskera. Entrevista a Bernardo Atxaga». *Euskonews*, 523, 5-12 marzo. URL http://www.euskonews.com/0523z/bk/e/1kar_es.html (2019-05-15).
- Vilarós, Teresa M. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Note

La representación de la mujer inmigrante en España a través del cine y la literatura española del siglo XXI

Giulia Bortoli

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article discusses the female immigrant of the 21st century in Spain from a cinematographic and literary point of view. After explaining what immigration is and which are the factors that influence this growing phenomena, several films cinema and literary works dealing with immigration are presented: the movies *A mi madre le gustan las mujeres* (2001) by Daniela Féjerman, *Canciones de amor en Lolita's Club* (2007) by Vicente Aranda, *Evelyn* (2012) by Isabel de Ocampo, and the novels *La patera* (2000) by Mahi Binebine, *Las voces del Estrecho* (2016) by Andrés Sorel, *Deshojando alcachofas* (2005) by Esther Bendahan. On one hand the selected films and books give an overview of the immigrant women focusing on stereotypes and prejudices shared by Western societies. On the other hand, they give a realistic and objective representation, showing the inferior position and the exploitation that the immigrant women have to endure.

Keywords Immigration. Women. Immigrant. Cinema. Literature.

Sumario 1 La inmigración: un fenómeno complejo. – 2 La feminización de la migración. – 3 El cine de inmigración. – 4 La literatura de inmigración. – 5 Conclusión.



Submitted 2018-12-04
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bortoli, Giulia (2019). «La representación de la mujer inmigrante en España a través del cine y la literatura española del siglo XXI». *Rassegna iberistica*, 42(111), 179-188.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/009

1 La inmigración: un fenómeno complejo

¿Qué es la inmigración?, ¿cómo se define?, ¿cuáles son los factores que han influido y siguen influyendo en su desarrollo?, ¿de qué manera es acogida hoy en día?, ¿qué estereotipos y prejuicios existen sobre los inmigrantes?, ¿cómo se ha plasmado, y se plasma actualmente, este fenómeno en el cine y la literatura de inmigración?, y, por último, pero no menos importante ¿cómo representan a la mujer migrante uno y otra? Basu, en su artículo «La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración», considera que la inmigración es «el movimiento de los seres humanos de un lugar a otro por la búsqueda de mejores condiciones de vida o mejores oportunidades» (2011, 1). Este concepto es fundamental en el fenómeno migratorio, pero detrás de este desplazamiento aparentemente tan simple, hay una serie de factores, humanos y culturales que caracterizan e influyen en este «fenómeno social», como lo define el escritor francés de origen argelino Sami Naïr.¹ Los motivos que empujan a los migrantes a abandonar su país de origen para alcanzar la ‘tierra prometida’ son muchos y variados: políticos, económicos, sociales, etc. y provocan en la opinión pública las más disparatadas reacciones, actitudes y pensamientos. Para poder entender de manera más clara qué es y cuáles son los factores que influyen en la inmigración se pueden analizar las palabras de Juan Goytisolo en su artículo «Metáforas de la migración»,² donde aparecen elementos como la globalización, la disparidad de la riqueza entre países ricos y pobres y, por último, la llegada y la consiguiente acogida de aquellos que logran pisar la costa española.

La globalización es un proceso conectado al de la migración porque el libre movimiento sin trabas de bienes y capitales de un país a otro provoca el desplazamiento de los seres humanos que siguen los flujos económicos hacia los países más ricos y desarrollados donde creen que podrán encontrar un trabajo y cambiar sus vidas. El segundo factor, directamente conectado con la transformación económica producida por el proceso de la globalización es la fuerte disparidad de la riqueza que se ha creado entre los países del planeta. Este es un problema muy importante y difícil de solucionar porque en estos países la gente vive en condiciones precarias y en la más absoluta miseria: factores fundamentales para que en ellos se insinue el deseo a emigrar que les permita cambiar sus vidas, realizar

¹ Conversación entre Sami Naïr, Jorge de los Santos y Montse Tejera sobre la inmigración en el espacio *Para todos a la 2* emitida el 28 de octubre de 2010. URL <https://www.youtube.com/watch?v=TzN3TmZZbl0> (2017-12-10).

² Goytisolo, Juan (2004). «Metáforas de la migración». *El País*, 24 de septiembre. URL https://elpais.com/diario/2004/09/24/opinion/1095976806_850215.html (2017-11-20).

sus sueños, participar activamente en un proyecto mayor en aquellos países más ricos y llenos de posibilidades. Como se ha dicho antes, el último aspecto relacionado con este fenómeno se refiere a la llegada y a la acogida de estos nuevos miembros. Para los autóctonos ellos son nada más que invasores que quieren quitarles el trabajo y, a partir de ahí, empiezan a crearse un abanico de estereotipos y prejuicios. Lo primero que hay que subrayar es que, con relación a España, país de referencia para este trabajo, se choca con una «no política», como la define Subirats,³ de inmigración que niega por tanto el inmigrante que es extranjerizado y estigmatizado. Precisamente por este motivo los españoles se refieren a los recién llegados como ‘el Otro’, son una figura extranjera de la que quieren alejarse y con quien mantener las distancias.

Un aspecto que hay que señalar es que España ha pasado en poco tiempo de ser un país de emigración a país de inmigración. Los motivos de este cambio, como evidencia Adell (1996), son esencialmente estos: en primer lugar, España pertenece al conjunto de países ricos, desarrollados e industrializados del planeta. Por este motivo, a los ojos de los migrantes aparece como un oasis de paz, democracia y bienestar. En segundo lugar, hay una serie de características que influyen en la elección de esta tierra por parte de los migrantes. Gracias a su posición geográfica representa la puerta de acceso para los migrantes africanos, en particular los marroquíes; además, por su integración a la Unión Europea es el destino favorito para los procedentes de Europa del Este. Por último, por su vínculo histórico y su similitud lingüística y cultural con América Latina es un polo atractivo para los procedentes de Iberoamérica. En la actualidad España es el cuarto estado de la Unión Europea con mayor número de inmigrantes.

2 La feminización de la migración

Con el término «feminización de la migración», utilizado por primera vez por Castles y Miller (1993), se hace referencia a la participación cada vez mayor de las mujeres en los flujos migratorios, y sobre todo a su protagonismo como ser independiente que se convierte en jefa del hogar que logra por tanto proporcionar el sustento de la familia. En realidad, este factor no es algo nuevo ni restringido a unos países en particular, sino que ha existido desde siempre, pero no se ha tratado nunca dándole la correcta importancia y relevancia. La investigación de género empieza a ser patente solo a partir de los años

³ Subirats, Joan (2002). «El ‘éxito’ de la (no) política de inmigración». *El País*, 15 de febrero. URL https://elpais.com/diario/2002/02/15/opinion/1013727609_850215.html (2017-12-15).

ochenta, cuando las estudiosas Annie Phizacklea y Mirjana Marokvasic señalan por primera vez la evidente mirada masculina del fenómeno. Sus estudios revelaban la ausencia y el olvido al que se solía relegar las mujeres en la mayoría de las investigaciones sobre inmigración; además, en aquellas pocas ocasiones en que aparecían, eran descritas con estereotipos que las asociaban a la tradición, a la familia y dependientes del hombre migrante, con escasa educación, incapaces de hablar el idioma del país de acogida y ancladas en su propia cultura. Las investigadoras deseaban cambiar estas imágenes estereotipadas para evidenciar, de esa manera, el peso real de la mujer en los movimientos migratorios, subrayando su rol activo en el espacio laboral y su independencia económica y sobre todo del hombre. Como señala Zlotnik en «The Global Dimensions of Female Migration» (2003), de 1960 a 2000 se ha evidenciado un aumento del 48% al 51% del total de mujeres migrantes hacia países industrializados; en su opinión este incremento se puede atribuir a las políticas de migración y a la legislación que rige los movimientos de personas; además, influye el estatus que tienen las mujeres en su país de origen, de manera más específica porque en los países más desarrollados ellas viven en una condición social y económica distinta, teniendo acceso a distintas oportunidades educacionales y de empleo. El peso que tienen ahora las mujeres en las migraciones internacionales es muy relevante, superando en algunos casos las masculinas. Los estudiosos Castles y Miller (1993) consideran la feminización de la migración una de las características de las migraciones contemporáneas, junto a la globalización, a la diferenciación y a la politización.

Se pueden distinguir dos modelos de emigración de mujeres:

1. Reagrupación familiar, donde se necesita a la figura masculina porque la mujer sola no puede sustentar la familia. Depende del hombre.
2. Mujer que emigra sola y que es por lo tanto independiente y libre, tiene el deseo de realizarse en la nueva sociedad de acogida.

La gran presencia de las mujeres en los flujos migratorios y su siguiente presencia en los estudios sobre migración desmontan el tópico que ha asociado desde siempre la migración como un fenómeno exclusivamente masculino, porque ahora son las mujeres las que rigen los flujos migratorios contemporáneos. De esta manera se está terminando con la ceguera de género que ha caracterizado los siglos anteriores. Además, las mujeres empiezan a tener voz y espacio. La invisibilización a la que han estado sometidas todos estos años ha sido provocada sobre todo por la estructura de nuestra sociedad moderna, que se rige en un sistema patriarcal que pone al hombre como ser superior, jefe que tiene el poder decisional. Esta visión tan discriminatoria comporta incluso una diferencia de trato en el ámbito laboral donde la mujer, en la mayoría de los casos, queda relegada al

hogar y tiene que dedicarse a la familia, mientras que el hombre está proyectado en el espacio público, tiene un trabajo y una posición útil y activa en la sociedad.

3 El cine de inmigración

El fenómeno migratorio ha empezado a ser representado en el cine (además de la prensa y la TV), sobre todo a partir de los años noventa, momento de mayor impacto e importancia en la sociedad. El cine, como subraya Cavielles-Llamas (2008, 3), se puede definir como «modelador social que crea, mantiene o destruye estereotipos que están arraigados en la sociedad moderna». A lo largo de los años, este género ha experimentado cambios que se notan, sobre todo, en cómo se representa al inmigrante: antes, representado exclusivamente como elemento disyuntivo, con quien era prácticamente imposible comunicar, y después como posible parte integrante de la sociedad que puede incluso transmitir nuevos conocimientos. Se logra observar el problema con una mirada más pluricultural de la realidad, tratando de superar el proceso de otredad de la figura del inmigrante expresando, de esta manera, una variedad de perspectivas que responde a la situación de debate en que se encuentra la sociedad española. Temas como las condiciones de vida o las relaciones entre españoles e inmigrantes cobran mayor protagonismo. Una de las características de la sociedad española que encuentra su representación en el cine es la percepción popular de alejamiento entre un 'Yo' (español) y un 'Otro' (inmigrante), que comporta por supuesto exclusión y racismo hacia el inmigrante. A pesar de la presencia del fenómeno migratorio y de los inmigrantes en el cine hay que subrayar su constante representación bajo estereotipos y prejuicios. Para trazar la evolución que ha tenido el cine de inmigración en estos años se puede utilizar la división que hace Zecchi en su artículo «Veinte años de inmigración en el imaginario fílmico español» (2010), donde presenta cuatro etapas correspondientes a cuatro periodos diferentes. Cada una marca un cambio relativo a las historias y representaciones de los inmigrantes y a la actitud de los españoles hacia los recién llegados. La primera etapa se remonta a la última década del siglo pasado y se caracteriza por una posición crítica de la población española hacia los inmigrantes, definidos como 'El Otro'. La segunda incluye películas del mismo periodo que la anterior, pero lo que cambia es la focalización del fenómeno migratorio, porque aquí las protagonistas son las mujeres, incluso tras las cámaras, porque las directoras son mujeres. La tercera etapa se puede situar en el primer lustro del nuevo siglo y con las obras de este periodo se intenta exorcizar los procesos de asimilación del Otro. La cuarta y última etapa, la más reciente, trata de poner en escena unas propuestas de interculturalismo, transculturalismo e hibridación.

Las tres películas analizadas aquí se unen por la presencia de la mujer inmigrante, en roles de protagonista o coprotagonista. Cada una tiene un enfoque diferente sobre el tema y permite dar una visión progresiva, empezando con *A mi madre le gustan las mujeres* (2001) de Daniela Féjerman en que la inmigración resulta ser un problema secundario, hasta ver con *Canciones de amor en Lolita's Cub* (2007) de Vicente Aranda y *Evelyn* (2012) de Isabel de Ocampo, unas perspectivas diferentes del fenómeno. Aquí se tratan temas como la trata de personas y la consiguiente prostitución forzada. Por tanto, se puede entender que la inmigración no es solo lo que aparece en la prensa o en los telediarios, más bien, se trata de un tema que tiene numerosos matices y que aborda situaciones complicadas y difíciles para las mujeres que deciden emprender este desplazamiento. Estas tres obras se insertan en un grupo nuevo porque las protagonistas son jóvenes mujeres que se enfrentan a la migración de su país de origen solas, de manera autónoma e independiente. Este es el elemento nuevo e importante que las caracteriza porque finalmente se asiste a un alejamiento con respecto a las mujeres que se representaban en las primeras películas y que migraban por reagrupación familiar. Cada una de las protagonistas ha vivido situaciones difíciles y complicadas en su país de origen, debido a problemas familiares o de pobreza, y cada una ha venido a España por su propia decisión y con la esperanza de cambiar de vida y poderse convertir en el sustento primario de su familia. Todas estas jóvenes tienen una característica fundamental: la motivación, elemento que les permite encarar las dificultades y los problemas que comporta vivir en un país desconocido y nuevo en el que tienen que integrarse. Otro elemento significativo y novedoso es que, por primera vez, adquieren profundidad, se entra en contacto con sus historias, sus sufrimientos y los motivos que han impulsado su huida de su país de origen. De esta manera los espectadores se convierten en testigos y pueden ponerse en la piel de las protagonistas para entender cuáles son sus verdaderas intenciones que no corresponden con la imagen que sale a diario. Esto permite diluir el rechazo inicial hacia 'el Otro', en este caso específico 'la Otra'. En conclusión, la mujer inmigrante se representa de una manera nueva y puede incluso ser, como afirma Rodríguez (2015), un modelo de actitud ante la vida del que se puede aprender. Se abandona la invisibilización total y se intenta atribuir a la mujer migrante su verdadera presencia e importancia.

4 La literatura de inmigración

La literatura de inmigración, como el cine de inmigración, es un género reciente y en continua evolución. Martínez Sánchez-Mesa, en su artículo «Imágenes del Inmigrante en la literatura española» (2008),

afirma que con este término se hace referencia a la literatura escrita por autores españoles (desde los años noventa hasta 2000) y extranjeros (desde 2001 hasta hoy). El gran número y la variedad de textos que se han publicado sobre el tema subrayan la importancia cada vez mayor que los movimientos migratorios encuentran en nuestra sociedad. Lo que hay que resaltar es que este género aún no trata esta temática con la debida atención, objetividad o compasión. La mayoría de los autores que se han interesado al tema lo han hecho de manera superficial, sin dar importancia a cuestiones como la identidad, la cultura y la etnicidad, dejando de lado las vidas cotidianas de los migrantes en la sociedad de acogida, su aceptación o rechazo por parte de los españoles. Los personajes que abundan en estos textos son los de origen africano, elemento que por tanto comporta alejamiento y alteridad en el imaginario de la sociedad española. Los colectivos procedentes de otros países, Asia y Europa están escasamente representados. Lo que pone de relieve Kunz en «La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico» (2002) es que las obras escritas por autores españoles pertenecientes al primer periodo dan una imagen homogeneizadora de este fenómeno, representando a los inmigrantes como seres diferentes, extranjeros, forasteros, los *otros*, olvidando sus variadas procedencias. Los temas más recurrentes aquí son las pateras, el racismo, la xenofobia, la marginación y la delincuencia de los recién llegados; son por tanto frecuentes lugares comunes, chistes y conductas xenófobas, olvidando una vez más que los mismos españoles habían sido un pueblo de emigrantes. En las obras pertenecientes a esta primera etapa falta la presencia y la perspectiva de los inmigrantes de segunda generación, es decir los niños y adolescentes hijos de inmigrantes, que ya se han asentado e integrado en la sociedad española y que pueden dar una mirada diferente del tema. Son, precisamente, ellos los escritores que caracterizan la segunda etapa de este género, dando, de esta manera, voz y espacio dentro del colectivo inmigrante a aquellos que hasta ahora no la habían tenido: los chinos o las mujeres eslavas, por ejemplo. Las novelas de escritores como Najat El Hachmi, Laila Karrouch o Saïd El Kadaoui son verdaderos testimonios en primera persona del movimiento migratorio, que afrontan temáticas que no tenían importancia en las obras anteriores, como por ejemplo el aprendizaje de una nueva lengua, las dificultades encontradas en la sociedad de acogida en el complicado, y a veces imposible, proceso de integración y por el ideario discriminatorio que sufren una vez llegados. Relatan también momentos de la realidad de su tierra de origen y divulgan sus códigos culturales. De esta manera proponen un acercamiento al inmigrante reflexionando sobre la realidad idiomática y destacando que al final la nueva lengua predomina sobre la materna, símbolo de unificación y sentido de pertenencia a una nueva cultura.

Hay que subrayar que la mujer inmigrante no tiene mucho espacio en las obras literarias contemporáneas y, si aparece, no es protagonista, se la representa como prostituta. Gracias a las novelas elegidas se puede tener un enfoque diferente con respecto a lo que se ha analizado en las películas. Aquí los temas son diferentes y se hace referencia a las pateras que cruzan el Estrecho y a los naufragios. Las primeras dos obras, *La patera* (2000) de Mahi Binebine y *Las voces del Estrecho* (2016) de Andrés Sorel, no tienen una mujer como protagonista, sino que aquí la migrante forma parte de un conjunto de personas, historias y voces que dan una visión plural y polifacética de la inmigración. Las mujeres presentes en estos dos textos son marroquíes y tienen historias y motivaciones distintas que caracterizan su deseo de huida. Nouara, la mujer que se encuentra en la obra de Binebine, es una joven marroquí que decide emigrar con su niño para reencontrarse con su marido; representa el prototipo de mujer marroquí descrita por los medios de comunicación, que emigra por reagrupación familiar y necesita al hombre como sustento económico y vital. También en la obra de Sorel las mujeres que protagonizan algunos de los cuentos que componen el libro proceden de Marruecos, pero aquí, contrariamente a Nouara, el desplazamiento corresponde al deseo de escapar de una vida de abusos y esclavitud. Estas jóvenes mujeres quieren empezar una nueva vida en España para poderse realizar y para no depender de un hombre autoritario y que las maltrata. Son por tanto jóvenes modernas, en tanto que autónomas e independientes, las verdaderas protagonistas del proceso de feminización de la migración. En la última novela seleccionada, *Deshojando alcachofas* (2005) de Esther Bendahan, la inmigrante Daniris es una de las protagonistas de la historia. Es una joven latinoamericana que en España encuentra trabajo como criada, alimentando así los estereotipos con los que se encasillan a las mujeres procedentes de América Latina. A pesar de su cercanía con el mundo español no se integra, vive su estancia en Madrid con descontento e inadaptación y se da cuenta de que ni siquiera en España puede hacer lo que ella realmente ha deseado desde siempre, o sea ser maestra. En realidad, vive una vida que no es la suya, encerrada bajo un estereotipo que no le pertenece. En conclusión, gracias a estas tres obras, se han podido tomar en consideración nuevos y diferentes aspectos del fenómeno migratorio con respecto a los que se han evidenciado en las películas. Aquí las mujeres proceden de distintos lugares, pero, aparte por Nouara que refleja una tipología de inmigración que remonta a principios de los años noventa, todas las otras son migrantes modernas, característica que comparten con las protagonistas de las obras cinematográficas analizadas anteriormente.

5 Conclusión

El conjunto de las obras analizadas, películas y novelas, permite estudiar a un grupo de mujeres con características muy dispares entre sí en función de sus motivaciones para abandonar sus países de origen o a sus familias. Son mujeres modernas, pues deciden voluntariamente emigrar para huir de situaciones de descontento, de insatisfacción, abusos, violencias, falta de libertad y para poderse realizar ante todo como mujeres independientes. Para ellas ya no se trata más de la necesidad de reagruparse con el hombre, jefe y sustento económico de la familia, porque le han quitado este papel y, finalmente, se han vuelto en elementos indispensables y sustanciales. Este aspecto y el hecho de destacar su presencia en los flujos migratorios son los cambios esenciales que se constatan respecto a las obras anteriores donde el hombre era el protagonista por excelencia. Que, además, se conozcan sus historias permite la empatía por parte del espectador que, por fin, entiende los motivos de sus sufrimientos y las razones de sus desplazamientos. Entre cine y literatura de inmigración hay una estrecha relación, sobre todo en lo que se refiere a los estereotipos que suelen representar a este colectivo: a las marroquíes con el ámbito familiar y a las latinoamericanas con el servicio doméstico o la prostitución.

En cierta manera, la presencia multiétnica de mujeres es algo novedoso que acaba con la homogeneización. Con anterioridad, el único colectivo del que se hablaba era el de las mujeres marroquíes, invisibilizando así a las procedentes de otros países. Aunque ambos medios, respecto a las obras de principios de los noventa, presentan cambios y transformaciones en lo que se refiere a la mujer migrante, todavía queda mucho por hacer en el ámbito laboral y social para solucionar la invisibilización y la estereotipación. La posición de la mujer sigue siendo de inferioridad respecto al hombre y persiste en el imaginario como un ser débil, indefenso, objeto de mercancía en la trata de personas o relegado al hogar. Tanto el cine como la literatura de inmigración en sus representaciones conceden el mismo trato que les reservan los medios de comunicación de masas; convierten en 'Otra' a la inmigrante distanciada y tachada como diferente. Existe, eso sí, una diferencia entre ambos géneros y reside en los temas que tratan: las pateras son el fulcro de la literatura de inmigración, mientras que ni siquiera aparecen en el cine. Por tanto, directores y escritores se acercan de maneras diferentes al tema y, según el medio, seleccionan lo que en su opinión puede atraer más la atención del público, poniendo en sus obras características que puedan suscitar interés y que toquen los puntos más sensibles. Pero, de esta manera, los españoles sienten piedad y compasión hacia el inmigrante que sigue siendo recibido como extranjero.

Bibliografía

- Adell, Bell Carmen (1996). «La mujer inmigrante, agente de desarrollo y factor de integración intercultural». *Boletín de la AGE*, 23M, 93-109.
- Basu, Swagata (2011). «La inmigración y su representación: un vistazo al cine español de inmigración». *Hispanic Horizon*, 28, 26-47.
- Bendahan, Esther (2005). *Deshojando alcachofas*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Binebine, Mahi (2000). *La patera*. Madrid: Ediciones Akal.
- Castles, Stephen; Miller, J. Mark (1993). *The Age of Migration: International Population Movement in the Modern World*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Cavielles-Llamas, Iván (2008). *De Otros a Nosotros: el cine español y su camino hacia una visión pluricultural de España (1990-2007)* [Master Thesis]. Amherst: University of Massachusetts. URL <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1292&context=theses> (2017-10-25).
- Kunz, Marco (2002). «La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico». Andrés-Suárez, Irene; Kunz, Marco; d'Ors, Inés, *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, 109-36.
- Martínez Sánchez-Mesa, Domingo (2008). «Imágenes del inmigrante en la Literatura Española». Ríos Rojas, Aurelio; Ruiz Fajardo, Guadalupe (eds), *Didáctica del Español como segunda Lengua para Inmigrantes*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 158-90. URL <http://hdl.handle.net/10334/128> (2019-05-24).
- Rodríguez, C. Ángeles (2015). «Las mujeres inmigrantes vistas por el cine español en los albores del XXI». *Dossiers Feministes*, 20, 43-61. URL <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1759/1797> (2017-12-15).
- Sorel, Andrés (2016). *Las voces del Estrecho*. 2a ed. Madrid: Ediciones Akal.
- Zecchi, Barbara (2010). «Veinte años de inmigración en el imaginario fílmico español». Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca Nueva, 157-84.
- Zlotnik, Hania (2003). «The Global Dimensions of Female Migration». *Migration Information Source*, 1st March. URL <https://www.migrationpolicy.org/article/global-dimensions-female-migration> (2017-12-20).

Filmografía

- Aranda, Vicente (2007). *Canciones de amor en Lolita's Club*. Lolafilms / Trivisión. España.
- de Ocampo, Isabel (2012). *Evelyn*. La voz que yo amo. España.
- Féjerman, Daniela; París, Inés (2001). *A mi madre le gustan las mujeres*. Fernando Colomo P.C. España.

Una novela de vida: *El dolor de los demás,* de Miguel Ángel Hernández

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca, España

Abstract This article addresses the latest novel by Miguel Ángel Hernández, *El dolor de los demás* (2018), with the objective of studying it from a fourfold perspective. For this purpose, it analyses it thematically and formally, showing its condition as a memorial novel, not fictitious, criminal and metafictional.

Keywords Contemporary Spanish literature. Nonfiction. True crime. Miguel Ángel Hernández. *El dolor de los demás*.

Sumario 1 Una novela confesional– 2 Una novela sin ficción. – 3 Una novela de investigación. – 4 Una novela autoconsciente.



Submitted 2019-02-14
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Sánchez Zapatero, Javier (2019). «Una novela de vida: *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández». *Rassegna iberistica*, 42(111), 189-196.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/010

1 Una novela confesional

Toda la estructura de *El dolor de los demás* (2018), la última novela de Miguel Ángel Hernández, pivota sobre dos frases que, a modo de letanía, se repiten en varias ocasiones durante el texto: «Han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» y «Hace veinte años, una Nochebuena, mi mejor amigo mató a su hermana y se tiró por un barranco».

La primera, con la que se abre la obra, sitúa al lector en el pasado, en concreto en la noche del 24 de diciembre de 1995, cuando un macabro crimen sacudió una pedanía de la Huerta murciana. El autor, desdoblado en personaje y narrador, vivió muy de cerca el suceso, que no solo se produjo en su pueblo, sino que además fue protagonizado por su mejor amigo. La incompreensión inicial, unida a la zozobra de ir poco a poco asimilando que desde ese momento nada volvería a ser como antes y de asumir que quien había sido fiel compañero de juegos se había suicidado después de asesinar, es reconstruida en unos capítulos no numerados en los que la voz narrativa se dirige al yo que un día fue el autor utilizando la segunda persona del singular, gracias a un recurso analéptico basado en la concatenación de «flashes indagatorios» (Pozuelo Yvancos 2018). A través de semejante proceso objetualizador, narrado a través de un estilo aséptico, casi cortante, deudor de la frase corta y el punto y aparte, se va reconstruyendo el impacto del suceso en el entonces joven Hernández, que apenas contaba con dieciocho años y experimentó con él su entrada sin remedio en el mundo adulto, y en una comunidad hermética y opresiva como la de la Huerta. Más allá de su valor referencial y autobiográfico, la elección como escenario físico y social de la narración de este territorio - presente desde la imagen que ilustra la cubierta, que, trascendiendo con mucho el valor ornamental, se erige en epítome - dota a la obra de un carácter singular, puesto que la distingue tanto del habitual centralismo urbanita como del pintoresco costumbrismo con que suelen reflejarse otros territorios periféricos alejados de las grandes ciudades en la narrativa española contemporánea.

La segunda frase sitúa la acción de la obra en el presente, desde el que un Miguel Ángel Hernández adulto, y con una trayectoria literaria a sus espaldas, planea escribir una novela sobre lo acontecido veinte años atrás. En capítulos numerados, e intercalados con los ambientados en el pasado, una voz que se identifica con el autor sitúa al texto en el ámbito del autobiografismo y de la metaficción al relatar los retos y problemas de la composición de la obra. Su retorno al pasado le llevará a investigar la fatídica Nochebuena de 1995 y, como si de un detective se tratase, recorrer los escenarios del crimen, entrevistar a personas del entorno de la víctima y de su asesino, contrastar las diferentes versiones sobre lo sucedido, recopilar documentación periodística y judicial, etc. Semejante proceso indagador supone enfrentarse con su propio yo, o al menos con su yo de hace

veinte años, al que observa en las imágenes con las que los medios de comunicación informaron sobre el asunto con la condescendencia autocrítica que da la atalaya temporal de la distancia y la perspectiva.

De ese modo, *El dolor de los demás* cobra una dimensión confesional que lleva al autor a relatar el periplo de desclasamiento que le llevó a alejarse progresivamente del entorno en el que nació – al que llega a referirse como «el purgatorio por el que tuve que pasar hasta que llegué a la ciudad» (Hernández 2018, 43) – gracias a su desarrollo profesional como profesor universitario de Historia del Arte y escritor. No en vano, para Hernández, «el auténtico crimen sobre el que yo escribía [...] era el que yo había cometido con mi pasado, con ese yo que había quedado sepultado en el tiempo» (238), un tiempo dominado por el peso de la Iglesia, la tradición, el ambiente opresivo y el sentimiento de culpa, pero, a la vez, un tiempo que se mira con nostalgia y cierta añoranza carente de idealismo. Esa ambivalente relación de amor/odio con el pasado está continuamente presente en el texto, en el que, junto a los recelos del autor al regresar a los escenarios de su niñez y sentirse fuera de sitio, o al estoicismo con el que soporta los reproches por haber abandonado sus raíces, se muestran su deseo de no perder ritos familiares como el que le lleva a reunirse periódicamente con sus hermanos en el bar del que era habitual su padre o su convicción de que en la Huerta y en su niñez están las huellas de su identidad.

2 Una novela sin ficción

Quizá haya sido Pozuelo Yvancos el que mejor haya definido la categoría taxonómica de la obra, cuyas características temáticas, formales y pragmáticas le hacen atravesar los territorios de la autoficción, la autobiografía, la crónica, la confesión, la metaficción, la novela de no ficción, la novela negra o la novela de ideas. Para él, *El dolor de los demás* se inscribe en el «ámbito escritural del yo que no necesita de la ficción para ser novela» (Pozuelo Yvancos 2018), asumiendo con ello, por un lado, que «el carácter proteico [del concepto de novela] permite asumir formas y materiales de toda índole» (Echeverría 2010), y, por otro, la deuda con una serie de referentes a los que el narrador menciona explícitamente en el texto: Truman Capote, Ricardo Piglia, Delphine de Vigan, Javier Cercas o Emmanuel Carrère. Si la presencia del escritor estadounidense resulta casi imprescindible, y en cierto modo tópica, en cualquier acercamiento al crimen desde la no ficción – tal y como se pone de manifiesto cuando uno de los personajes se refiere a Hernández como «Capote» y al libro que pretende escribir sobre lo sucedido en la nochebuena de 1994 como «un *A sangre fría* murciano» (Hernández 2018, 225 y 227) –, las de Carrère y Cercas resultan muy significativas, y así lo reconoce el propio narrador, como «inspiración para lo que trataba de hacer» (160).

Del primero toma Hernández la capacidad para relatar a través de su propia experiencia, evidenciando que el punto de vista personal, más que una simple decisión técnica, es el medio más honesto de representar una realidad a la que se pertenece, con la que se interactúa y ante la que no se puede permanecer impasible fingiendo objetividad. Lo personal y lo colectivo se funden así en la obra, en la que Hernández habla de sí mismo para hablar de los demás, pues, tal y como señaló en una entrevista, «escribir del otro al final es escribirse» (Azancot 2018). Trascendiendo el mero exhibicionismo del relato egótico, y poniendo de manifiesto que, como afirma Jorge Carrión (2017) de forma paradójica pero al mismo tiempo complementaria, «el yo es el vehículo para llegar al otro», en *El dolor de los demás* se manifiesta la voluntad de saber y de contar, pero no la de juzgar al asesino, ni siquiera la de esconder el amor que el autor siente por él: «¿podemos recordar con cariño a quien ha cometido el peor de los crímenes?» (Hernández 2018, 295), llega a preguntarse el autor, explicitando cómo «la imposibilidad de cambiar nuestro punto de vista sobre las cosas» (81) se erige como uno de los temas fundamentales de la obra. Resulta sintomático, en ese sentido, que se combinen la insistencia en conocer los detalles de la monstruosidad de quien mató antes de despeñarse con las evocaciones de un idílico pasado común, como inseparables amigos en la infancia, o que se relate cómo la madre de los fallecidos cambió las cerraduras y puso rejas en las ventanas poco después del truculento suceso, convencida de que alguien extraño entró en su casa y asesinó a los hermanos, llevándose el cuerpo de él al fondo del barranco en el que apareció.

Cercas, por su parte, aparece como hito indispensable a la hora de establecer los referentes hipotextuales de la obra, que encaja en la categoría del «relato real» y la «novela de sin ficción» (Echeverría 2010) a partir de las que ha definido su devenir literario, sobre todo tras la publicación de *Anatomía de un instante* (2009). La adecuación a los cánones de esa modalidad narrativa no implica, sin embargo, que no haya invención, ni que se cumpla siempre y en todo momento la correspondencia referencial que exigen los géneros que se alejan de la ficción. En *El dolor de los demás* hay hechos ciertos, que sucedieron como el autor los cuenta, y que cualquiera puede llegar a corroborar – como hace el propio texto, que incluye referencias a lo que escribieron los periódicos sobre el crimen o fotografías que muestran imágenes de los noticiarios televisivos de la época, y en el que aparecen como personajes seres reales como el escritor Sergio del Molino –, pero también hay una voluntad creativa a partir de la que dar un sentido artístico y literario, como el propio Hernández ha reconocido:

Mi libro es una novela, basada en hechos reales. Mi amigo mató a su hermana y se suicidó. Eso ocurrió. Eso destrozó. Eso no es ficción. Ahora bien, el modo en que lo narro, la manera en que re-

construyo lo sucedido, la transcripción de las conversaciones, lo que yo pienso acerca de ese hecho comprobable, ya está en el ámbito de la imaginación. Y, claro, escribir es inventar. Es decir, fingir. (Azancot 2018)

La dialéctica entre la verdad empírica, sobria y desnuda de artificios en su intento de reconstrucción de la realidad, y la verdad esencial, respetuosa con los hechos y con la forma en la que fueron percibidos pero consciente al mismo tiempo de la potencialidad creativa de la escritura artística, queda así manifestada en el texto, que no por incluir pasajes que no se corresponden exactamente con lo sucedido deja de mostrar las dimensiones de la tragedia del asesinato y el suicidio, así como las del trauma que provocó en Hernández.

3 Una novela de investigación

Otro de los aspectos que emparenta *El dolor de los demás* con la obra de Cercas es el uso de la misma estructura indagatoria, deudora de los modelos del género policiaco, que aparecía en *Soldados de Salamina* (2001) o *El monarca de las sombras* (2017). En estas dos obras, el narrador y personaje principal - identificados con el autor, en el primer caso solo a nivel nominal y en el segundo también referencial - llevaba a cabo una investigación para esclarecer diversos acontecimientos del pasado. En la novela de Hernández también se utiliza ese esquema narrativo, cuya recurrencia viene a demostrar, como ya advirtió Sanz Villanueva a finales del siglo XX, que el uso «del esclarecimiento de una trama de intriga [...] es una especie de característica de época» (1992, 251) que recorre de forma transversal la literatura española contemporánea. Así, el eje argumental *El dolor de los demás* gira en torno a las pesquisas que su personaje principal lleva a cabo para esclarecer lo sucedido más de veinte años atrás, reproduciendo con ello la estructura dual propia de la novela policiaca, en la que, según Todorov (1974), se integran la historia del crimen - lo ausente, solo conocido por la víctima y el criminal, envuelto en el misterio en este caso por la ausencia de ambos - y la historia de la investigación - lo presente, conocido por el investigador y los lectores, repleto de dilemas y dudas en este caso por las implicaciones personales y la incapacidad para disponer de fuentes de información. Gracias a este planteamiento, Hernández se presenta como si de un personaje prototípico del género se tratase. De hecho, su periplo por archivos y dependencias judiciales, así como su intención de entrar en contacto con todos quienes puedan proporcionarle pistas sobre lo sucedido, le llevará a confesar sentirse «como Guillermo de Baskerville» y tener como propósito «indagar sobre un crimen real más como detective que como historiador» (2018, 131).

Ahora bien, remarcado su alejamiento de los géneros ficcionales, *El dolor de los demás* no llega a ninguna conclusión, ni consigue aclarar qué llevó al amigo del autor, personaje y narrador a ensañarse brutalmente con su hermana antes de tirarse por un barranco. Hay hipótesis y conjeturas, zonas grises a medio camino entre la verdad y la fabulación, versiones que algunos repiten en la Huerta pero que nadie es capaz de demostrar... pero no certezas, ni sensaciones de satisfacción como las que suele aparejar el desvelamiento de las tramas que se clausuran de forma inequívoca, ni desvelamientos capaces de resolver el misterio que subyace a la lectura, marcada por la tensión cognitiva que provoca el ansia, un tanto mórbida, del lector por saber más sobre lo sucedido. Como se señala en la obra, «en las películas y novelas todo sucede en un abrir y cerrar de ojos» (2018, 271), pero en la vida real todo funciona de forma más lenta e imperfecta, porque la realidad no ha de amoldarse a los límites que la ficción necesita. En consecuencia, la peripecia detectivesca de Hernández termina por convertirse en una frustración que no responde a las expectativas de «una vida atravesada por la literatura» (207) que espera que, por ejemplo, su encuentro con un guardia civil que investigó el caso año atrás le permita obtener unos datos cruciales que, sin embargo, jamás llega a obtener. De ese modo, la obra muestra su «necesidad de contar la vida, y quizá de entenderla mientras se hace» (Pozuelo Yvancos 2018), puesto que su modelo, más que la propia literatura, parece ser la realidad, con «esa estructura que se corta sin venir a cuento cuando aún no se ha desarrollado, que nos deja sin saber lo que pretendemos saber, que no resuelve lo que se había propuesto resolver» (2018, 286).

4 Una novela autoconsciente

A diferencia de lo que sucede en la ficción policiaca, en la que los personajes parecen detener sus vidas para centrarse de forma exclusiva en la resolución del misterio, en *El dolor de los demás* las pesquisas son una arista más de la poliédrica actividad del protagonista y narrador. A medida que se va desarrollando la investigación, el lector va entrando en contacto con su ámbito personal, conociendo así sus rutinas y desarrollo profesional en la Universidad, su experiencia durante una estancia en Estados Unidos, su éxito como novelista - con el espaldarazo que supuso ser finalista del Premio Herralde -, y también cuestiones más íntimas vinculadas a su entorno familiar y sentimental. Todo ello va a estar siempre atravesado por la obsesión del autor por encontrar el modo de relatar el traumático suceso que vivió durante su adolescencia - y de luchar contra la inefabilidad de una escritura que «nunca llega al fondo de las cosas» (2018, 188) - y, al mismo tiempo, por ajustar cuentas con su pasado y sus orígenes en

la Huerta. De ahí que la reflexión metaficcional de la novela, que no esconde en ningún momento su autoconsciencia, no pueda ser interpretada como un mero artificio, sino, más bien, como la lógica consecuencia de quien, por un lado, se siente «acosado por periodos de remordimientos, contradicciones, interrogantes» y, por otro, «sufre demoras, inconscientes o conscientes, obligadas o simplemente desesperanzadas de que [la escritura del libro] sirva para algo más que saciar una morbosa curiosidad» (Ayala-Dip 2018). Y es que, en el fondo, *El dolor de los demás* es una «novela en marcha» que, además que exponer los mecanismos de documentación y composición de esa tríada de autor, narrador y personaje en la que se convierte Hernández, expone con tanta lucidez como sinceridad que «no todas las historias tienen por qué ser contadas, que escribiendo no siempre se gana, que a veces también naufragamos ante *El dolor de los demás*» y que, por tanto, escribir siempre ha de conllevar «tomar conciencia» (Hernández 2018, 30-1) de las heridas que se pueden reabrir y del daño que se puede causar. Asumiendo que «iba a ser responsable de introducir en el gran escaparate digital en el que vivimos un suceso que tal vez debiera permanecer oculto para siempre» (72), el autor reflexiona sobre las implicaciones de la escritura, pero también sobre el modo en que el lenguaje modela nuestra realidad, lo que provoca que la aparente ruptura que *El dolor de los demás* representa respecto a sus obras anteriores, centradas en los mundos académico y artístico, suponga en realidad una línea continuista que medita sobre el poder transformador del arte y de la ficción.

No es baladí, en ese sentido, que el título de la novela evoque el ensayo de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás* (Regarding the Pain of Others, 2003), puesto que la pasividad ante la barbarie que denunciaba la intelectual estadounidense es la misma contra la que Hernández parece querer luchar al «sacar de la oscuridad, aunque fuese por unos segundos» (2018, 264) la imagen de la hermana asesinada, la verdadera víctima del suceso, siempre en un borroso segundo plano para un autor atormentado por la pérdida de su mejor amigo y por el propio impacto del suceso. Frente a todas sus dudas, sus vacilaciones y sus miedos, la evocación de Rosi - «solo hay una cosa que la gente tiene que saber: [...] que ella vivía, que era feliz y que él la mató» (261), afirma una de sus amigas de adolescencia - demuestra el valor ético y cognitivo de la literatura, capaz de dar vida a través de las palabras a quien ya ha desaparecido para siempre y de apelar al lector para no permanecer impasible ante el dolor de los demás.

Bibliografía

- Ayala-Dip, J. Ernesto (2018). «Nadie sale como entró». *El País. Babelia*, 1 de junio. URL https://elpais.com/cultura/2018/06/14/babelia/1528974198_230142.html (2019-02-07).
- Azancot, Nuria (2018). «Miguel Ángel Hernández: este es el libro por el que me convertí en escritor». *El cultural*, 4 de mayo. URL <https://elcultural.com/revista/letras/Miguel-angel-Hernandez-Este-es-el-libro-por-el-que-me-converti-en-escriptor/40988> (2019-02-07).
- Carrión, Jorge (2017). «Emmanuel Carrère y el maldito punto de vista». *The New York Times. Libros (edición española)*, 3 de diciembre. URL <https://www.nytimes.com/es/2017/12/03/emmanuel-carrere-y-el-maldito-punto-de-vista/> (2019-02-07).
- Echevarría, Ignacio (2010). «Narrativa sin ficción». *El cultural*, 12 de noviembre. URL <https://m.elcultural.com/revista/opinion/Narrativa-sin-ficcion/28153> (2019-02-07).
- Hernández, Miguel Ángel (2018). *El dolor de los demás*. Barcelona: Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, José María (2018). «Miguel Ángel Hernández, contar y entender la vida». *ACB Cultural*, 12 de mayo. URL https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-miguel-angel-hernandez-contar-y-entender-vida-201805160146_noticia.html (2019-02-07).
- Sanz Villanueva, Santos (1992). «La novela». Villanueva, Darío (ed.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Vol. 9 de *Historia y crítica de la literatura española*. Coord. por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 249-84.
- Todorov, Tzvetan (1974). «Tipología de la novela policial». *Fausto*, 4, 63-77.

A propòsit de *Mare Espanya* de Rafael-Lluís Ninyoles

Toni Mollà

Independent researcher

Abstract This essay, first and foremost, puts into context the relevance of Joan Fuster and Rafael-Lluís Ninyoles' work during the 1960s. In addition, it distinguishes their different way of analysing society in general, and Valencian society in particular. On one hand, Joan Fuster approached reality through literary essays. Ninyoles, on the other hand, adopted a sociological perspective. Two different ways of observing the world that the author of this study considers as supplementary. Finally, the essay argues that the book *Madre España*, written by Rafael-Lluís Ninyoles, constitutes a complete treatise about Spanish nationalist thought morphology, which is nowadays as valid as it was decades ago.

Keywords Essay. Social science. Social structure. Sociology of language. Nationalism. Ideology.

Sumari 1 Dos paradigmes complementaris. – 2 L'obra del sociòleg Rafael-Lluís Ninyoles. – 3 *Mare Espanya*. – 4 Conclusió provisional.



Edizioni
Ca Foscari

Submitted 2018-12-10
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mollà, Toni (2019). «A propòsit de *Mare Espanya* de Rafael-Lluís Ninyoles». *Rassegna iberistica*, 42(111), 197-202.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/011

1 Dos paradigmes complementaris

Joan Fuster i Rafael-Lluís Ninyoles representen dos *paradigmes de referència* inexcusables per als investigadors socials del País Catalans. Vistes en conjunt, les seues obres constitueixen el solatge interpretatiu – entre l’assagisme literari i la ciència social – de diverses generacions, entre les quals m’he d’incloure. Joan Fuster, amb llibres emblemàtics com *Nosaltres, els valencians* i *El País Valencià*, encarna l’avançada apassionada, decididament subjectiva, del *maitre à penser* nacional. La persona que va capgirar la manera de mirar el país i de mirar-nos nosaltres mateixos. Per la seua banda, Rafael-Lluís Ninyoles – «mitjançant la utilització d’una metodologia que ha de complir uns requisits concrets» (Tezanos 1987) – intenta d’objectivar el coneixement des de l’esfera de les ciències socials modernes. Dit a la manera de Bertrand Russell, aquest enfocament dual – al nostre entendre, complementari – respon a la distinció establida entre filosofia i ciència¹ del prestigiós filòsof britànic. Un binomi que, lluny de representar dos pols excloents, s’entrecreua sovint amb resultats creatius, ja que les fronteres del coneixement són, per definició, zones permeables. Aquest és, si més no, un dels objectius humanístics que comparteixen – o haurien de compartir – la *Intel·ligència* com a grup social i l’*Acadèmia* com a institució.

Salvador Giner considera l’obra assagística de Joan Fuster – juntament amb Josep Ferrater Mora i Vicens Vives – com una «part integrant del bagatge sociològic perquè són tractaments rigorosos del país on, de lluny, predomina l’element racional i científic damunt de l’ideològic i el polític» (Giner 1974). A diferència de l’assagisme referit, els llibres de Rafael-Lluís Ninyoles aporten un enfocament inèdit fins aleshores en l’anàlisi de la societat amb la incorporació de metodologia, recursos, tècniques i conceptes de disciplines acadèmiques institucionalitzades. «El meu plantejament» – declarava fa uns anys – «és de caràcter psicosocial, de sociologia del coneixement, de sociologia estricta, i crec que això fou una novetat respecte a llibres més estàndard sobre, diguem-ne, sociolingüística o nacionalisme» (Mollà 1986). Finalment, el sociòleg Ninyoles comparteix amb l’assagista Fuster un rebuig al pensament metafísic i una mirada material i positiva davant dels fets socials. Però les seues obres responen, decididament, a plànols intel·lectuals distints, a diferents expressions del coneixement. Dit clarament, Rafael-Lluís Ninyoles no és un assagista a la manera de Joan Fuster, sinó un investigador social «permeable a les vicissituds del propi context social, econòmic i polític» (Mollà 1986).

¹ Russell (1969) considera que «la filosofia es compon d’especulacions sobre temes l’exacte coneixement dels quals no és possible encara».

2 L'obra del sociòleg Rafael-Lluís Ninyoles

Als vint-i-cinc anys, Rafael-Lluís Ninyoles presenta *L'opinió pública* (1968), el primer llibre publicat sobre aquest tema a l'estat espanyol. Amb aquest treball pioner i, seguidament, amb *Conflicte lingüístic valencià* (1969) i *Idioma i prejudici* (1971), Ninyoles inaugura els estudis sociològics sobre el país i la seua estructura social. Ben mirat, el procés històric i els processos del coneixement social tenen una profunda interrelació que l'obra del sociòleg valencià simbolitza en la cultura catalana i en gran part hispànica més que cap altra.² El 1975 publica *Estructura social y política lingüística*, poc després traduït a l'italià (Roma: Ed. Armando, 1980).³ Es tracta també de la primera recerca fonamentada que un sociòleg dispensa al tema de la planificació i la política lingüístiques i les alternatives d'organització de la diversitat sociolingüística en el marc polític i territorial. Complementàriament, trau a la llum *Cuatro idiomas para un estado* (1977), una anàlisi comparativa de les llengües de l'estat i del nacionalisme lingüístic espanyol. Més tard, en aquesta mateixa línia, publicarà *El País Valencià a l'eix mediterrani* (1992), una interpretació del País Valencià dins dels territoris de llengua catalana. D'acord amb els factors econòmics i socials que estudia Ninyoles, i en contra dels intents disgregacionistes dels Països Catalans, aquest llibre avala que «l'espai valencià-català no és una hipòtesi, sinó un àmbit de constatació empírica». Ben mirat, un estudi rigorós que, des de la ciència social moderna, subratlla la perspicàcia assagística del literat Joan Fuster. Segons declarava llavors el mateix Rafael-Lluís Ninyoles, «la formulació central de Fuster es fa a partir de la llengua, la cultura i la història. Tanmateix, alguns dels processos econòmics, territorials o urbans posteriors a Fuster reforcen alguns punts de la seua interpretació i n'eixemplen el radi d'aplicabilitat, més enllà de la llengua o la cultura».

3 Mare Espanya

El 1979, Ninyoles publica la primera versió de *Madre España*, traduïda al català 20 anys després. Un llibre que estudia la morfologia del pensament nacionalista espanyol, «la seua gènesi, les seues tendències intel·lectuals i la seua pràctica política – que arriba al feixisme – i les seues propostes de futur» (Mollà 1986). La Generació del 98 és el

² Per a una caracterització de la sociologia valenciana, cal recórrer, precisament, a un estudi seu intítulat «Una perspectiva de la sociologia valenciana», publicat com a introducció a *Estructura social al País Valencià* (Ninyoles 1982).

³ Hi ha una versió en català a l'editorial Bromera (1990). I una altra gallega en Ed. Indo, Vigo (1991).

punt central de l'anàlisi de Ninyoles ja que aquest grup *generacional* de tanta anomenada entre el pensament polític espanyol concentra la paternitat del discurs ideològic sobre el *caràcter nacional* espanyol. Un discurs clarament essencialista - carregat de «pessimisme i d'enyorança» - que intenta, segons Ninyoles, construir una certa «consciència històrica» espanyola a partir de la desfeta colonial. El mite colonial, de fet, hi actua com a mecanisme compensatori de les misèries interiors i es converteix en la clau de volta d'una idea rígida i castellana d'Espanya. Claudio Sánchez Albornoz, Menéndez Pidal, Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro, Maeztu, Salvador de Madariaga o Ganivet en són els capdavanters, malgrat les *diferències* entre ells.

L'ambigüïtat intel·lectual d'aquesta generació ha permès, segons va escriure Manuel Vázquez Montalbán al seu dia, que «puga ser reivindicada per les derivacions del feixisme i per l'acràcia intel·lectual» (1997). Amb els matisos que calga, així continua sent a l'Espanya realment existent a hores d'ara. El resultat de la difusió d'aquell pensament fills del 98 n'és una mentalitat de pedra picada que ha colonitzat fins i tot les consciències de la progressia cultural, mediàtica i política espanyola, tan cosmopolita de boqueta com genuflecta, encara avui, davant la bandera amb què Franco va derrotar la legalitat republicana. Una mentalitat que considera l'ésser d'Espanya al marge de qualsevol *circumstància* o *contingència*. Espanya és, segons aquesta generació, una abstracció immutable davant del conflicte i impermeable al canvi social. Més preocupats per «què són», que no «per què són com són», la seua idea nacional «recolza», segons Ninyoles, «damunt de les nocions d'essència, personalitat col·lectiva o qualsevol altre substitut modern».

Mare Espanya denuncia precisament el component ideològic d'aquest pensament suposadament regeneracionista. Però la seua lectura - «contrastant empíricament les seues suposades fabulacions, i observant la congruència de les seues imatges amb la realitat, provant els seus graus de validesa i el tipus de connexió que mantenen amb els problemes concrets» - permet concloure que, «a més d'ideològica, la seua visió és també errònia». De fet, no hi ha cap investigació social en la ciència social hispànica que puga validar les formulacions historicofilosòfiques de la Generació del '98.

4 Conclusió provisional

L'any 1975 Joan Fuster publicava un llibre - amb «un deliberat èmfasi polèmic» - que ho deia tot en el seu mateix títol: *Contra Unamuno y los demás*. *Mare Espanya* va aparèixer uns anys després i la seua relectura d'ara és una invitació per a la reflexió serena i la crítica enraonada i positiva del fenomen nacionalista espanyol. Siga com vulga, al cap dels anys, tots dos llibres constitueixen, al meu entendre, un mateix «paradigma de referència».

Bibliografia

- Fuster, Joan (1975). *Contra Unamuno y los demás*. Barcelona: Ediciones Península.
- Giner, Salvador (1979). «El descobriment sociològic de Catalunya», dans «Estructura social de Catalunya», núm. monogr. de *Revista de Sociologia de la Universitat Autònoma de Barcelona*, 12, 17-25. DOI <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v12n0.1173>.
- Mollà, Toni (1986). «Un senyor sociòleg» (entrevista). *El Temps*. Febrer.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1968). *L'opinió pública*. Barcelona: Ed. Dalmau.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1969). *Conflicte lingüístic valencià*. València: Ed. Tres i Quatre.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1971). *Idioma i prejudici*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1975). *Estructura social y política lingüística*. València: Ed. Fernando Torres.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1977). *Cuatro idiomas para un estado*. Madrid: Ed. Cambio 16.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1982). *Estructura social al País Valencià*. València: Ed. Diputació de València.
- Ninyoles, Rafael-Lluís (1992). *El País Valencià a l'eix mediterrani*. Tavernes Blanques: Ed. L'eixam.
- Russell, Bertrand (1969). *La meva concepció del món*. Barcelona: Edicions 62.
- Tezanos, José F. (1987). *La explicación sociológica: una introducción a la sociología*. Madrid: Ed. UNED.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1997). *El escriba sentado*. Barcelona: Editorial Crítica.

Recensioni

Maurizio Fabbri Nel “Giardino del Mondo”

Giovanni Battista De Cesare

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Recensione di Fabbri, Maurizio (2018). *Nel “Giardino del Mondo”. Saggi su diari e relazioni di viaggio in Italia di spagnoli e novohispanos dal Settecento al Novecento*. Rimini: Panozzo Editore, pp. 270

Maurizio Fabbri, apprezzatissimo critico e storico letterario di ambito ispanistico, già professore ordinario presso l'Università di Bologna, l'Alma Mater Studiorum, ha pubblicato un ennesimo corposo volume, sempre nel solco degli studi che va percorrendo da circa sessanta anni. Il tempo spazia, come nella produzione precedente, dal Settecento al Novecento e la materia riguarda i diari e le relazioni di viaggio in Italia di spagnoli e *novohispanos*. Appena qualche anno fa, Fabbri aveva prodotto un altro corposo volume su argomenti e autori confinanti, *Itinerari narrativi spagnoli inconsueti (Dal Neoclassicismo al Naturalismo)*, Rimini: Panozzo Editore, (2016). La sostanza del racconto che quel saggio offriva riguardava l'analisi dei percorsi narrativi 'inconsueti' della letteratura spagnola dal Neoclassicismo al Naturalismo. In pratica rassegnava, tra l'altro, le illusioni e le furfanterie degli utopisti e degli avventurieri, dei mangiapreti, dei rivoluzionari nonché dei difensori delle donne dalle canagliate cui un tempo erano soggette. E l'analisi, contenuta anche in quel caso in circa 280 pagine, censiva l'opera 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



Submitted 2019-03-11
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation De Cesare, (2019). Review of *Nel “Giardino del Mondo”. Saggi su diari e relazioni di viaggio in Italia di spagnoli e novohispanos dal Settecento al Novecento*, by Fabbri, Maurizio. *Rassegna iberistica*, 42(111), 205-210.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/012

205

Blasco Ibañez e altri narratori compresi nei chiaroscuri meandri delle lettere ispaniche.

Quello dei secoli Sette e Ottocento è un campo in cui Fabbri è maestro. Perché lui è cresciuto e maturato nel Dipartimento di Lingue e Letterature Moderne della Università di Bologna dove ha sede il Centro Studi sul Settecento Spagnolo (CSSS), un centro di eccellenza sorto nel 1976 per iniziativa del compianto collega e caro amico il maestro Rinaldo Froldi e di altri colleghi, come lo stesso Maurizio Fabbri nonché Patrizia Garelli. Tra i principali obiettivi indicati nello Statuto costitutivo vi erano la formazione di una biblioteca specializzata sul secolo XVIII; la celebrazione di congressi, seminari e colloqui su temi riguardanti problematiche specifiche settecentesche; la cooperazione con altri Centri e Atenei in Italia e all'estero; lo scambio di ricercatori e di pubblicazioni. Nel corso degli anni, il CSSS si è distinto per la qualità della produzione scientifica, che gli ha meritato prestigio anche a livello internazionale, come attestano i congressi, gli incontri, i seminari e le pubblicazioni di Atti, saggi e volumi, spesso raccolti nella Collana di «Testi inediti e rari» diretta dallo stesso Fabbri. La Biblioteca del CSSS è dotata di un cospicuo numero di volumi (in edizioni originali o moderne, in fotocopia o microfilm) di letteratura, storia, saggistica, relazioni di viaggio, bibliografia critica e arti in generale. Il Catalogo è totalmente informatizzato e consultabile online. È auspicabile, ora che i fondatori e curatori di un così raro e prezioso patrimonio non ne sono più custodi, che il proficuo pluridecennale lavoro di un'équipe non vada disperso o abbandonato.

La motivazione delle analisi del volume in esame, *Nel Giardino del Mondo*, sta nel rilevare che «quanto hanno scritto nelle loro relazioni i viaggiatori spagnoli» nel nostro Paese nel corso dei secoli XVIII-XX «è rimasta in grande misura fuori dalla disponibilità del lettore italiano» (9). Considerato un genere di cui non si riconosceva l'originalità e la cui attenzione fu debole anche in Spagna. Nell'Ottocento comunque circolarono in Spagna resoconti di viaggio che permisero di disporre di materiali attendibili dei «paesaggi naturali e delle bellezze artistiche dell'Italia» (9). Cosa che in Italia mancò. Un po' meglio è andata per le relazioni dei viaggiatori otto-novecenteschi, i cui scritti quanto meno videro la luce in forma antologica. Con la lodevole eccezione di *En el País del arte*, la corposa raccolta di corrispondenze giornalistiche con cui Vicente Blasco Ibañez, condite da notazioni ideologiche improntate alle sue convinzioni laiche e repubblicane, raccontò ai lettori del quotidiano valenzano *El Pueblo* le bellezze di molte delle città italiane. Analoga fortuna ebbero i *Recuerdos de Italia* di Emilio Castelar, che fu per altro il quarto presidente della prima Repubblica spagnola.

Ma, andando per ordine, la rassegna di Fabbri è copiosa e comprende autori spesso sconosciuti a osservatori non specialisti. Il pri-

mo brano, dopo la «Premessa» e dopo la «Memoria dei viaggiatori spagnoli del secolo XVIII», racconta il «Diario di un presbitero andaluso alla corte di Clemente XIII» (61). Il presbitero in questione, di nome Clemente Antonio de Baena y Manzano, di una delle due parrocchie di Arcos de la Frontera, annotò in un diario rimasto pressoché sconosciuto quanto osservò nel suo viaggio a Roma tra il 1760 e il 1765. Si tratta del primo resoconto di un viaggiatore ispanico, benché pubblicato soltanto nel 1893, che con una motivazione assai singolare (la mancata risposta al quesito del 1730 presso la Sacra Rota per sciogliere la contesa tra due parrocchie per l'attribuzione della *mayoría*), si recò a Roma pressoché di soppiatto, per sollecitare la soluzione, ovviamente in proprio favore. Il viaggio, avventuroso, parte anche a piedi, gli favorì esperienze di gran numero di territori, di culture, di colture e di città (che Fabbri elenca puntigliosamente). Molto interessanti le descrizioni dei luoghi visitati e, affascinato dalla bellezza e dalla maestosità dei templi e dei monumenti, grande ammirazione e stupore espresse per lo sfarzo e la solennità della liturgia vaticana, della quale resta esemplare, nel racconto di Fabbri, la «descrizione della messa pontificale celebrata in San Pietro nella ricorrenza della Pasqua del 1761» (71).

Il successivo brano del *Giardino del Mondo* focalizza le trame della cultura e della società di Genova nei diari dei viaggiatori ispanici. Oltre che dal racconto contenuto in *De Arcos a Roma* del Baena, il saggio riporta le esperienze dell'esule gesuita José García de la Huerta, che nella città ligure soggiornò tra il 1768 e il 1776 redigendo le ancora inedite *Cartas críticas sobre Italia*. A Genova giunse poi, nel 1780, il poeta José Viera y Clavijo. E, sull'ondata delle espulsioni dei gesuiti sancite dalla Prammatica di Carlo III di Borbone nel 1791, fu poi la volta del ben noto umanista Juan Andrés, autore della voluminosa storia della letteratura *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*. Le sue impressioni della Genova di quegli anni sono nelle *Cartas* indirizzate al fratello Carlos a Madrid. Dopo di Andrés transita per Genova Leandro Fernández de Moratín, che affida al suo *Viaje de Italia* un resoconto, ben noto, delle sue impressioni sul nostro Paese. Infine, Fabbri conclude la rassegna dei visitatori nel Settecento ricordando il cileno Nicolás de la Cruz, vivamente animato da interessi artistici. Bella Genova, e l'intera ricca e superba Liguria, per tutti costoro!

Il successivo capitolo del saggio, «Moratín in laguna», focalizza le pagine del *Viaje* con cui il commediografo narra le esperienze e le suggestioni prodottegli, nel corso del suo gradevole soggiorno a Venezia, dalle storiche testimonianze monumentali della capitale della Repubblica Serenissima. Ma anche dai costumi, dagli aspetti inconsueti del vivere: un'emozione profonda che ne punteggiò la «sensazione di alta armonia architettonica e di intima genuina fusione tra la città, la sua gente e i suoi governanti» (95).

Altra attenzione rivolge il saggio ai viaggi nel nostro Paese, e alle relative descrizioni, di José Viera y Clavijo. Il quale, cappellano al seguito del marchese Pedro de Santa Cruz, è incaricato di tenere un diario per annotarvi le esperienze di una serie di viaggi attraverso la Spagna, Parigi, Roma e Vienna. Nelle sue annotazioni il Viera mostrò interessi poliedrici e ampia curiosità per la cultura dei vari Paesi d'Europa. La sua produzione letteraria, poetica e di traduttore, al pari di quella di altri autori rassegnati, osserva Fabbri a buona ragione, ha «scarsi meriti letterari» e poco dice ai lettori di oggi, ma «la sua conoscenza rimane imprescindibile sotto il profilo culturale e storiografico» (105). Meriti che elargisce al gesuita valenzano esule in Italia Manuel Lassala che, autore di varie tragedie ispirate alla classicità greca, all'ottima prosa di Moratín fa seguire, questa volta in italiano, il ritmo degli endecasillabi per raccontare il suo *Viaggio da Bologna a Ferrara*.

Un ampio paragrafo dedica il volume al «Veneto tra realtà e mito» nella visione di vari viaggiatori ispanici. Ancora il Moratín, Leandro Fernández ed anche suo padre Nicolás sono presenti in questo paragrafo, ma nuovo interesse attrae ora il nobile cileno Nicolás de la Cruz y Bahamonte che, nel suo *Viaje de España, Francia e Italia* dedica pagine colme di ammirazione per Venezia ma anche di «amarezza per la sistematica spoliazione operata dai napoleonici che avevano sottratto di tutto» (138). E altra figura, di eccezionale rilievo nella storia del Venezuela, fu quella del patriota rivoluzionario Francisco de Miranda, che svolse politica attiva per la causa della libertà sollecitando aiuti nella causa contro i Borbone: «I suoi taccuini riflettono la passione politica e l'impegno ideologico, al pari delle istanze culturali che lo animavano» (126). Venezia e il Veneto sono luoghi di particolare bellezza e ricchezza di arte e di cultura, e non potevano, nei secoli dei viaggiatori colti, borghesi e intellettuali, vogliosi di annotare nei loro diari tanta magnificenza, non attrarre un gran numero di visitatori. Il volume di Fabbri li scova, li annota e li illustra con puntiglio filologico. Tra i *desterrados novohispanos* il volume rassegna il giovane seminarista Rafael de Zelis e padre Antonio López de Priego, gesuiti esuli messicani, vittime anch'essi dell'editto di espulsione di Carlo III. Entrambi raccoglitori di suggestioni e autori di ampie testimonianze di esperienze raccolte in varie città italiane. Altro brano il saggio di Fabbri riserva alla «Emarginazione e delinquenza nell'Italia del Settecento». Molti viaggiatori preferirono il percorso terrestre a quello navale, periglioso per le tempeste marine, per la pirateria saracena che ancora infestava il Mediterraneo e per la scomodità delle cabine, anguste e maleodoranti. Il percorso maggiormente battuto attraversava i Pirenei, la Provenza e la frontiera tra Mentone e Ventimiglia. Dei perigli che anche su questo percorso incontravano i viaggiatori Fabbri rassegna le testimonianze, tra gli altri, di Francisco Miranda, del ricco cileno Nicolás de la

Cruz y Bahamonde nel poderoso *Viaje de España, Francia e Italia*, in otto volumi, del gesuita José García de la Huerta.

Segue, nel saggio di Fabbri, il racconto dei viaggi di *Blasco Ibáñez nel 'País del arte'. Tres meses en Italia*. Il volume che raccoglie le corrispondenze dall'Italia per il quotidiano *El Pueblo* di Valencia, che le diede alla stampa il 3 giugno 1896. Il repubblicano Blasco Ibáñez, tenace oppositore del regime imperante, si era rifugiato in Italia perché ricercato dalla polizia dopo il suo comizio nella Plaza de Toros di Valencia contro l'invio di truppe a Cuba per tentare di domare la rivolta indipendentista.

Nel brano dedicato a «L'andalusa Colombine» è narrata la passione di Carmen de Burgos Seguí, trasgressiva e libertaria che affidava al viaggiare gli strumenti della conoscenza e della formazione. E in effetti vita e opera del personaggio si compendiano in una sorta di *bildungroman* che fa la sua singolarità. Grande cultura acquisita sul campo e un grande amore per l'Italia, la «terra dei suoi sogni», dove letteratura e arte la resero entusiasta dell'italica bellezza delle lettere, dell'arte, e anche per la storia libertaria degli eroi romantici e del repubblicanesimo di Mazzini. In una lettera del 1906 la scrittrice rievoca «i giorni felici del soggiorno nel nostro Paese» (212) e nutre la speranza di potervi tornare ancora: «Vedo nell'Italia un'altra Spagna. Ma più giovane, più fertile, più entusiasta. Ho iniziato ammirandola e concludo amandola. Una parte del mio cuore rimane con lei ed il mio più ardente desiderio è di tornare a sognare con il solenne silenzio dell'antica Pisa, nelle azzurre rive del golfo napoletano, nei melanconici giardini di Firenze, nella laguna veneziana e nell'incomparabile Colosseo romano» (212). Personale e ricca memoria del suo entusiasmo e della sua vitalità ci lascia nella relazione dei viaggi in Francia e Italia contenuta nel volume *Por Europa (Impresiones) Francia Italia* (Barcellona: Maucci, s.d.).

L'Italia fu meta frequente degli esponenti della Generazione del Novantotto all'indomani del crollo delle ultime illusioni colonialiste della Spagna conseguente alla perdita di Cuba e delle Filippine. Tra questi, ci fu il 'novantottista' per eccellenza, il nostro don Miguel de Unamuno. Dei suoi viaggi da noi, Fabbri compendia servizi giornalistici e diario, annotando come nelle sue escursioni fiorentine la sua emozione respirò avidamente nella città del «bronzo, dell'avorio e dei sospiri danteschi» (229). Circa tre decenni dopo, già affermatissimo e ben noto alla maggiore intellettualità italiana, fu invitato dal Ministro per la Propaganda a far parte di una commissione per visitare il fronte orientale dell'Italia in guerra. Ci fu grande simpatia e comprensione per le ragioni della piena indipendenza per l'Italia, e ancora nel 1917 *la Publicidad* di Barcellona e *El Mercantil* di Valencia ospitarono due interventi di Unamuno collegati a quel viaggio.

Un ultimo capitolo Fabbri dedica a uno scrittore di spessore, anche se non adeguatamente noto, come Corpus Barga «nell'Italia del

primo dopoguerra». Nel corso della sua operosa esistenza, Barga «è stato romanziere, poeta, drammaturgo e saggista» (239), oltre che giornalista, direttore di pubblicazioni periodiche e inviato di quotidiani spagnoli e ispanoamericane. In Italia, ricorda Fabbri, fece lunghi soggiorni tra le due guerre mondiali, come inviato di *El Sol* diretto da José Ortega y Gasset. Raccoglie le sue corrispondenze, fino al 1935, il volume *Viajes por Italia*, che è impregnato «di letteratura e di politica e si muove tra cronaca e storia, pur non ignorando gli aspetti artistici e di costume degli italiani» (239). Convertito al repubblicanesimo fin dai tempi dell'università, Corpus Barga, il cui vero nome è Andrés García de la Barga (nato nel 1887) aveva conosciuto e avuto rapporti con la maggiore intellettualità del tempo fin da giovane. Una effervescenza di conoscenze e di rapporti caratterizza l'ampia esperienza italiana di Barga. Tra gli incontri culturali più ambiti ci fu quello con Benedetto Croce, al quale dedicherà le corrispondenze riunite nel capitolo dei *Viajes* dal titolo «El filósofo de la Tercera Italia. Una visita a Benedetto Croce». Nell'ultimo degli incontri col filosofo napoletano il discorso verte sulla diffusione in Spagna delle opere crociane *Estetica* e *Filosofia dello spirito*. Ma Barga si mostra particolarmente ammirato, come è comprensibile, da *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Era il tempo infame degli anni Venticinque-Ventisei quando Barga decise di fare una nuova visita nel nostro Paese, a Roma e a Firenze, attirato dai clamori conseguenti all'assassinio di Matteotti, alla secessione dal Parlamento dell'opposizione aventiniana, alla presa di potere di Mussolini (*En el Aventino. Figuras y opiniones*). Le sue corrispondenze ebbero grande risonanza anche in Spagna. Con diligenza probabilmente possibile grazie alla profusione di materiali reperibili nel centro universitario sul Settecento, Fabbri ha assemblato ancora una volta una ricerca che gli rende gran merito per aver dato luce a importanti documenti ed episodi, praticamente sconosciuti, dei racconti dei viaggiatori ispanici nel nostro Paese.

Mario Martín Gijón

Un segundo destierro

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Martín Gijón, Mario (2018). *Un segundo destierro. La sombra de Unamuno en el exilio español*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 352

La figura de Unamuno resurge una y otra vez en la historia literaria, y política, de la primera mitad del siglo XX español; bien sea para denostarla que para alabarla, ha habido pocos escritores españoles que hayan influido tan profundamente en sus contemporáneos. Personaje controvertido por su apoyo inicial al bando sublevado en 1936, su famoso encontronazo con Millán Astray lo confinó en su casa donde murió en los albores de la contienda. Inmediatamente después, en la España franquista, con honrosas excepciones, como el estudio que le dedicó Julián Marías o la edición que de su poesía hizo Luis Felipe Vivanco, fue duramente criticado o directamente censurado y silenciado. Por el contrario, el exilio republicano, prácticamente en bloque, le perdonó su traición a la Segunda República y lo defendió como uno de sus padres intelectuales, reivindicando su figura y recuperando su legado, en particular al Unamuno disidente de la década de los años veinte, cuya oposición a la monarquía de Alfonso XIII y a la dictadura de Miguel Primo de Rivera le valieron el exilio en Canarias y, después, el destierro voluntario en Francia.

En este libro, Martín Gijón, profesor de la Universidad de Extremadura, estudia la influencia de Miguel de Unamuno en los intelectuales exiliados, en especial ese sentimiento de fracaso del proyecto modernizador republicano que los alineó con el 'maestro' en su



Submitted 2018-09-14
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Domínguez Gutiérrez, Carmen M. (2019). Review of *Un segundo destierro. La sombra de Unamuno en el exilio español*, by Martín Gijón, Mario. *Rassegna iberistica*, 42(111), 211-214.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/013

situación de exilados políticos y en su visión trágica de la vida y su interpretación cainita del problema de España. Pero lo novedoso de esta obra es que, en palabras del propio autor, este libro más que recoger lo que los exiliados dijeron de Unamuno, estudia «lo que Unamuno hizo decir en ellos» (18). Es por tanto, un estudio sobre la recepción de un autor, Unamuno, en una generación posterior que, en su mayor parte está exiliada.

Martín Gijón se apoya metodológicamente en la teoría de «la ansiedad de la influencia» propuesta por Harold Bloom en 1973, para analizar las distintas formas en las que los escritores reaccionan ante la ansiedad que en ellos despierta la conciencia de la influencia sobre ellos de un determinado precursor y «cómo la admiración y el miedo a dejarse colonizar desarrolla en ellos determinadas estrategias que les permitan seguir un camino sentido como propio y que consiste en una lectura deliberadamente errónea pero creativa de la obra que les influye» (140). Desfilarán, pues, ante los ojos del lector, entre otros muchos, autores como María Zambrano que bucea en las ideas de Unamuno acerca del lenguaje, la palabra y la mística para aclarar sus propias intuiciones, cuya intención es la de «acabar» la obra inconclusa, y en alguna ocasión «errada» del maestro; Sánchez Barbudo purgándose de la fuerte influencia de la obra del maestro en sus años de juventud; Américo Castro o Juan Larrea reconciliándose con quien les había influido muy a su pesar o José Bergamín, eterno deudor de Unamuno, por quien profesaba una fe ciega, pero con poética y pensamiento propios.

La obra está dividida en XVI capítulos, con una introducción y una «postdata». En los primeros se da la palabra, de manera individual, a aquellos autores que lo consideran maestro, a pesar de que Unamuno jamás tuvo una escuela propiamente dicha, como José Ferrater Mora, Jacinto Grau, Eugenio Ímaz o José María Quiroga, para continuar con un par de capítulos dedicados al Unamuno poeta y filósofo. Es esencial para el exilio republicano la lectura unamuniana de María Zambrano, que influyó notablemente las reflexiones de muchos de ellos, en especial las de Ferrater Mora sobre la idea de España y los males que la aquejaban y el «quijotismo eterno» y las de Segundo Serrano Poncela o el dramaturgo Jacinto Grau sobre ese sentir trágico de la vida, la idea de la soledad, la muerte y la inmortalidad del alma. Recoge, también, Juan David García Bacca, el testigo de Zambrano al intentar dar «forma filosófica a las revelaciones unamunescas» que a su vez, en una espiral casi inagotable, influirá notablemente en el «último unamuniano», nombre que Martín Gijón da a José Bergamín, al que dedica el último capítulo del libro.

La reivindicación poética del vasco salmantino, en cambio, corre a cargo de Juan José Domenchina y Benjamín Jarnés - continuador del pensamiento de Ferrater Mora - y concluye con un sorprendente Luis Cernuda, que, al contrario del resto de los exiliados, reivindica

exclusivamente la poesía de Unamuno y desprecia su prosa y su interpretación del Quijote. Cernuda llegó a considerarlo el único poeta que podía reivindicar un lugar al lado de Quevedo o Góngora, aval que usa Martín Gijón para defender que la lírica de Unamuno dejó una fuerte huella en los autores del exilio y, en particular, en León Felipe que hizo suya «la poesía como grito».

Tras un breve capítulo en el que la voz de los exiliados lo presentará en Francia, Cuba o Inglaterra, los sucesivos están dedicados a Salvador de Madariaga que vislumbra en Unamuno un liberalismo del que se siente partícipe, a Salvatore Mitxelena que, en un truco de prestidigitador, lo reivindica para la causa nacionalista vasca a pesar de su enconado rechazo al euskera y su constante oposición a Sabino Arana, o a César M. Arconada que desde el exilio comunista en la angustia unamuniana no lee una característica esencial del español sino un conflicto irresuelto. El capítulo XIII está dedicado a un estudioso brillante, Carlos Blanco Aguinaga, perteneciente a la 'segunda generación' del exilio, aquellos que aún eran niños cuando marcharon de España, que vislumbra dos Unamunos, el agónico y el contemplativo.

Los dos últimos capítulos son un juego de luz y sombras. Mientras el XIV está dedicado a la disidencia en el exilio - que a pesar de ser minoritaria, la hubo -, en particular a la de Ramón J. Sender, que siempre consideró al vasco mal escritor, mal filósofo y peor dramaturgo y poeta, además de criticar lo que consideraba una mala apropiación del Quijote, el capítulo XV, en cambio, está dedicado a José Bergamín, su más ferviente admirador hasta el último de sus días y, como bien indica Martín Gijón, el continuador más explícito de la obra unamuniana en la escritura de los desterrados.

Lo interesante de este libro, galardonado con el XVII Premio de Ensayo Miguel de Unamuno de la ciudad de Bilbao en el año 2017, es la posibilidad que brinda de contemplar todas las voces del exilio, muchas de ellas rescatadas del olvido por el autor en una empresa titánica de investigación, porque Unamuno - y que Martín Gijón lo destaque es un gran acierto - fue recibido desde todas las ideologías políticas, pues el republicanismo estuvo muy lejos de alinearse como bloque político homogéneo, al contrario, se destacó por la miríada de opciones políticas que propuso. Esta obra es, pues, una polifonía de voces unamunianas de muy distinta índole y signo que demuestran una recepción plural del pensamiento y la obra del vasco salmantino y una invitación para profundizar, a su vez, en la recepción unamuniana de estos autores en los contextos latinoamericanos que los acogieron.

Mari Paz Balibrea (coord.) *Líneas de fuga*

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Balibrea, Mari Paz (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI, pp. 814

La sublevación militar de 1936 y la consiguiente derrota de las tropas republicanas de 1939, fechas claves en la historia contemporánea española, marcaron el fin de una de la primeras de las democracias modernas europeas del siglo XX y forzaron al exilio no solo al gobierno republicano legítimamente elegido sino a sus colaboradores y una buena parte de sus simpatizantes. El éxodo masivo producido por la derrota republicana, el llamado 'exilio republicano español', último de los exilios de la historia contemporánea peninsular, se prolongó hasta 1977, fecha de las primeras elecciones democráticas tras la muerte del dictador Francisco Franco (1975).

El estudio del exilio republicano, en general, y del exilio cultural, en particular, ha vivido más sombras que luces desde que se originó en la historiografía española, incluso en época ya democrática.¹ Que la intelectualidad franquista durante los años de la dictadura hiciese pocos esfuerzos, o ninguno, por conocer y estudiar la producción cultural de los exiliados es una actitud comprensible, pues trabajaban en la direc-

1 De Hoyos Puente, Jorge (2017). «Los estudios del exilio republicano de 1939 a revisión: una mirada personal». *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, 5, 285-312. DOI <https://doi.org/10.7238/dd.v0i5.3130>.



Submitted 2019-03-31
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Domínguez Gutiérrez, Carmen M. (2019). Review of *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, by Balibrea, Mari Paz. *Rassegna iberistica*, 42(111), 215-220.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/014

215

ción contraria: la de construir una hegemonía cultural con un discurso y un canon diametralmente opuestos.² Como comprensible fue que los intelectuales que no comulgaban con el franquismo pero se habían quedado en España tuviesen dificultades para estudiar la obra de los exiliados y comunicar con ellos, sometidos a la censura no solo en sus correspondencias privadas sino víctimas de la censura gubernamental que prohibía determinados temas (exilio o guerra) y autores (sobre todo a los exiliados políticamente más comprometidos con la causa republicana y antifranquista). Tampoco ayudó la autocensura de revistas y editoriales a la hora de publicar las obras del exilio. Lo que, en cambio, resulta mucho más difícil de entender es que, en los ámbitos académicos, la Guerra Civil, la dictadura franquista y su consecuente exilio hayan sido temas tabúes durante muchísimos años después de la Transición y la democracia de 1975 y, salvo excepciones, se hayan seguido abordando desde una metodología e historiografía residualmente franquistas. Tras la muerte de Franco, en el plano político, la UCD de Suárez durante la Transición se esfuerza, en aras del *pacto de olvido* – política prolongada en el tiempo ya en plena democracia con los gobiernos del PSOE en los años ochenta y del PP en los últimos de la década los noventa –, por *normalizar* la situación del exilio celebrando la vuelta de varios de sus miembros y aprovechándose de alguno de ellos, los menos molestos políticamente hablando, para alardear de reconciliación nacional, al tiempo que se despojaba al fenómeno exílico de su intrínseca condición política. Esta estrategia pasó, en el mejor de los casos, por intentar adaptar la producción de estos intelectuales a un canon en el que no tenían cabida pues su estudio solo es posible si se consideran y reconocen sus rasgos distintivos y se incluyen sus obras en la narrativa española sin homogeneizarlas, aceptando su diversidad. La literatura escrita fuera de las fronteras españolas por exiliados republicanos entre 1939 y 1975 ha sido borrada de la memoria colectiva del pueblo español, salvo puntualísimas obras que hacen aún más visible la ausencia del resto. Y esa situación, con honrosas excepciones, desde el punto de vista académico, como las aportaciones a nivel individual de estudiosos de distintas materias o del grupo GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario Español) de la Universidad de Barcelona encabezado por el profesor Manuel Aznar Soler o la AEMIC (Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas) o desde el punto de vista político con la *Ley de la Memoria Histórica* de 2007 aprobada por el gobierno socialista de Rodríguez Zapatero, todavía se arrastra hoy, en el octogenario aniversario de la derrota republicana.

Mari Paz Balibrea – doctora en literatura por la Universidad de California donde fue discípula de Carlos Blanco Aguinaga, exiliado repu-

2 Larraz, Fernando (2009). *El monopolio en la palabra: el exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.

blicano de *segunda generación*, y profesora de la Universidad de Birbeck (Londres, Reino Unido) – coordina esta monumental obra en la que participan más de treinta expertos de distintos ámbitos culturales, como, por ejemplo, Aznar Soler y algunos de sus colaboradores (GEXEL), Sebastiaan Faber, José Ángel Ascunce, Fernando Larrea, Jorge de Hoyos Puente, María Luisa Capella o Antolín Sánchez Cuervo. La obra, organizada en un prólogo («hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español. Introducción a modo de manifiesto») y cinco partes (1. «Categorías conceptuales de análisis», 2. «Cronologías. Fechas clave», 3. «Exilio y nación perdida», 4. «Más allá de la nación» y 5. «Legados») se postula como punta de lanza de una nueva historiografía que aspira a superar los residuos franquistas y encontrar nuevas vías de reflexión del fenómeno cultural del exilio. Su aparición coincide, y no es casual, con el cuadragésimo aniversario de la publicación de José Luis Abellán *El exilio español de 1939* (Taurus, 1976-1978), a la que consideran «el primer intento con visos de garantía, una vez acabada la dictadura, de ofrecer una panorámica lo más completa posible de la riqueza cultural e intelectual que los integrantes del exilio republicano habían aportado al mundo y que la España postfranquista necesitaba reconocer como parte de su patrimonio» (Balibrea 2017, 13). En el prólogo, firmado por Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber, los autores se declaran abiertamente herederos de Abellán, tanto desde el punto de vista ético y político como disciplinar. Recogen el testigo de este tipo de investigación y suscriben que el exilio republicano fue un fenómeno político – consecuencia de la Guerra Civil y de la derrota republicana y es en esa dimensión política en la que se genera y perdura en el tiempo y, por tanto, en la que hay que enmarcarlo y estudiarlo –, interior y centrífugo, pues se origina en España pero irradia al exterior una multiplicidad de trayectorias que aún hoy quedan pendientes de narrar. De aquí la justicia poética de ese título, *Líneas de fuga*, metáfora perfecta para explicar la pluralidad de vidas, con denominador común en España, arrojadas a infinitos lugares llamados, independientemente de sus coordenadas geográficas, *exilio*, motivo por el que esta producción es constitutivamente marginal. Marginal respecto al nuevo canon español y marginal también respecto al canon nacional del lugar de acogida. Por eso, lo innovador en la propuesta de *Líneas de fuga* es el enfoque y metodología transnacionales: la intelectualidad republicana que hasta 1939 fue canon cultural español, es expulsada del ámbito estatal que se convierte en franquista y que se esfuerza por construir una nueva hegemonía cultural rechazando la anterior. Todo lo producido en el exilio, por tanto, es una *anomalía*, porque es una producción «al margen de» o «en contra de» (lo actualmente hegemónico español), sobre todo «ajeno a», pero es, y esto es fundamental, producida en un nuevo escenario, el nuevo país de residencia, que a su vez cuenta con una narrativa propia, en la que tendrá o no cabida la producción exiliada. De ahí que sea necesario contex-

tualizar las obras de los exiliados y considerarlas individualmente en su marginalidad intrínseca. De esta manera, el exilio republicano (español) deja de ser examinado como un fenómeno exclusivamente español y se convierte en un fenómeno en diálogo con los lugares en los que se desarrolla. Así, «al poner el énfasis en lo global/supranacional en lugar de lo nacional/local desestabilizamos las nociones recibidas de lo que es marginal y de lo que es central, de lo que está dentro y de lo que está excluido de las narrativas históricas» (Balibrea 2017, 21).

El primer bloque del libro, «Categorías conceptuales de análisis», aborda la terminología con que explicar y definir el fenómeno. Herramientas necesarias para puntualizar conceptos usados para definir y definirse que no siempre han compartido significados en función del grupo o el momento histórico en que han sido utilizados como, por citar algunas de ellos, *exilio* (concepto sobre el que ya había reflexionado Carlos Blanco Aguinaga en «A modo de prólogo: sobre la especificidad del exilio español en México»³), *insilio* (en oposición a exilio interior), *república* y *republicanismo*, *militancia*, *nación*, *nacionalismo*, *patria*, *segunda generación*, *censura*, *género*, *ideología*, *regresos*, *legados* o *literatura de/en el exilio*. Este último concepto, *literatura de/en el exilio*, «un problema de preposiciones» en palabras de Manual Aznar Soler (Balibrea 2017, 136) que debe resolverse porque se corre el riesgo de mezclar cosas muy distintas (temática *versus* lugar de producción).

En línea con la propuesta de una metodología transnacional, *Líneas de fuga*, vuelve a romper moldes al proponer, en su segundo capítulo – «Cronologías. Fechas clave» –, una nueva temporalización. Las fechas útiles para la periodización y contextualización del exilio republicano no se corresponden o no siempre coinciden con las del territorio español y con las de la producción canónica literaria del interior de la península. Hay que prestar especial atención a aquellas fechas que marcaron, independientemente de lo que pasaba en las fronteras españolas, la historia del republicanismo exiliado. O bien a su propia historia exílica (las luchas intestinas entre las distintas facciones republicanas durante la Segunda República y la Guerra Civil se reprodujeron fielmente en las principales comunidades diaspóricas y los momentos de tensión de sus líderes políticos provocaron, a su vez, fricciones entre los propios exiliados) o bien referidas a fechas determinantes para los espacios en los que se desarrolló el exilio, por ejemplo la Revolución Cubana de 1959 que afectó directamente a los españoles exiliados en la isla, pero que también influyó en el imaginario político de América Latina y por tanto en el posicionamiento de los intelectuales exiliados residentes en aquellas latitudes; o, por poner otro ejemplo, el mayo de 1968 que, en el caso específico de México – donde vivió una de las comunidades del exi-

3 Blanco Aguinaga, Carlos (2006). *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: Colegio de México, 11-14

lio republicano más numerosa, y con el mayor número de instituciones culturales para la formación y difusión -, provocó una división de la sociedad mexicana tras la Matanza de Tlatelolco ocurrida el 2 de octubre de 1968 y que desencadenó reacciones encontradas entre los miembros de la *segunda generación*, jóvenes y mexicanos por formación y vivencias pero con un fuerte vínculo a sus orígenes españoles, y los mayores, que en su mayoría, por respeto al antiguo pacto con el gobierno mexicano de Cárdenas y a pesar de su defensa a ultranza de las libertades, no se posicionaron públicamente en esta crisis política (De Hoyos Puentes en Balibrea 2017, 282-6).

En «Exilio y nación perdida», tercer bloque de la obra, se indaga en la memoria que de sí mismos quisieron recoger los intelectuales exiliados. Cuáles fueron sus mitos culturales fundacionales, cuáles sus comunidades reales o imaginadas y qué cánones evocaban de su propia cultura. Su afán por dotarse de unas señas de identidad que los defina, además, en oposición a los de dentro. Cuánto más se enroca su situación más necesitados están de construir «una memoria compartida con los demás sujetos que soportan el destierro. Solo podrán salvarse y saber quiénes son y cuál es su papel en la historia a través de una imagen esencialista, diferenciada de la cultura del interior y también de la de los países de acogida que garantice la continuidad histórica y al mismo tiempo, que explique las razones de su errancia y combata la contingencia a la que sus existencias se han visto sometidas» (Larraz en Balibrea 2017, 311).

En «Más allá de la nación», cuarta parte del libro, se relatan las experiencias del exilio desde fuera, en los campos de concentración, en América Latina o en Francia y se reflexiona sobre el concepto de Europa y de Occidente, y del lugar en el que encajar a la Segunda República en este contexto. En esta sección hay un epígrafe llamativo y provocador que presenta por parejas a intelectuales y artistas: un español y un extranjero para resaltar que los exiliados republicanos reflexionaban y trabajaban sobre los mismos temas que el resto de intelectuales y artistas europeos consagrados, pero, desgraciadamente, quedaron fuera del circuito por marginales. Llama la atención el guiño de género - las mujeres del exilio fueron doblemente borradas, en palabras de Balibrea -, pues hay dos pares femeninos: María Zambrano y Hannah Arendt por un lado, y Frida Khalo y Maruja Mallo, por otro.

El libro se cierra con la cartografía de la herencia intelectual del exilio en los lugares donde fueron acogidos. Su último bloque, «Legados», es una breve y maravillosa colección de testimonios de algunos de los discípulos, amigos o colegas de varios de estos intelectuales. Un emotivo recuerdo de los republicanos españoles errantes y del saber que diseminaron en sus refugios.

Clara Janés *Fossili | Fósiles* *Lapidario | Lapidario*

Alessandro Mistrorigo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Janés, Clara (2017). *Fossili | Fósiles*. Ed. e trad. a cura di Antonella Cancellier. Padova: Cleup Editore, pp. 78. Janés, Clara (2017). *Lapidario | Lapidario*. Ed. e trad. a cura di Antonella Cancellier. Padova: Cleup Editore, pp. 88

Clara Janés (Barcellona, 1940), oltre ad essere una delle figure più originali e raffinate della letteratura spagnola e un membro della Real Accademia Spagnola, è senza dubbio un'intellettuale che incarna l'ideale rinascimentale del 'polimata' (πολυμαθής o *polymathēs*), termine greco che indica la persona con profonde e diffuse conoscenze che eccelle in molteplici campi, nell'arte così come nella scienza e nella letteratura. Figlia del poeta Josep Janés, importante figura dell'editoria a sostegno della causa repubblicana durante la Guerra Civile, fin da bambina Clara è circondata da un ambiente stimolante dal punto di vista intellettuale e creativo. Sua madre Ester Nadal, clavicembalista, era amica del musicista Federico Mompou e, insieme al marito, aveva rapporti d'amicizia con vari intellettuali dell'epoca, tra cui Gerardo Diego. Fu proprio quest'ultimo che promosse l'esordio poetico di Clara avvenuto nel 1964 con la raccolta di poesie *Las estrellas vencidas*. A partire da quel momento, la giovane autrice si cimenta in tutti i generi letterari: la narrativa, la biografia, il teatro, la saggistica e la traduzione. Sue sono le versioni dal ceceo di autori come Vladimír Holan e Jaroslav Seifert; tuttavia, il ce-



Submitted 2018-09-24
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mistrorigo, Alessandro (2019). Review of *Fossili | Fósiles* and *Lapidario | Lapidario*, by Janés, Clara. *Rassegna iberistica*, 42(111), 221-224.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/015

co non è l'unica lingua da cui traduce. Clara Janés ha lavorato anche su testi di autori come Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Katherine Mansfield e William Golding, e, in collaborazione con traduttori di madre lingua, ha introdotto nella lingua spagnola poeti turchi e persiani moderni e contemporanei, nonché mistici antichi medio-orientali. Tutta la sua opera creativa, di ricerca e di traduzione testimonia una diversità di interessi che vanno dalla mistica all'astronomia; dalla musica alla meccanica quantistica; dalle arti visive alla performance. Di questa complessità, che trova spesso sinergie insperate tra i diversi saperi della scienza, dell'arte e della letteratura, si nutre in particolar modo il suo linguaggio poetico. In questo senso, alcuni titoli della sua originale e intensa opera poetica sono *El libro de los pájaros* (1999), *Fractales* (2005), *Los números oscuros* (2006), *Cinco ecuaciones*, in edizione fatta a mano (2006), *Espacios traslúcidos* (2007), *Orbes del sueño* (2013), *Naturaleza ondulatoria* (2014), *Ψ o el jardín de las delicias* (2014), *Once linceas*, in edizione fatta a mano (2016), *Estructuras disipativas* (2017), *Schrödinger y el salto espacios-tiempo de Galileo Galilei*, in edizione fatta a mano (2017) e la traduzione di poesie, *Candentes cenizas*, seguito da un *Fragmento de un diálogo inédito de Galileo*, di Erwin Schrödinger, Premio Nobel per la Fisica 1933, con un epilogo *Los límites del mar. Erwin Schrödinger: conocimiento y gozo* (2014).

A questa lista appartengono anche *Fósiles* (1987 e 2008 in edizione aumentata) e *Lapidario* (1988). Due raccolte di testi poetici pubblicate in rapida successione anche se in maniera diversa. Nella «Presentazione» dell'edizione italiana della prima delle due raccolte, infatti, la curatrice Antonella Cancellier informa che *Fósiles* vide la luce per la prima volta nel 1987 «nella preziosa edizione limitata di 75 esemplari con 9 incisioni di Rosa Biadiu» (*Fossili | Fósiles*, 9); d'altra parte *Lapidario* fu pubblicato l'anno dopo, nel 1988, a Madrid, e direttamente per i tipi delle Ediciones Hiperión. Per una seconda edizione ampliata di *Fósiles* bisognerà attendere addirittura vent'anni, come spiega l'autrice nella «Nota all'edizione spagnola (2008)», ripresa e inclusa dalla curatrice anche nell'edizione italiana. Sono proprio la seconda edizione del 2008 - in cui i disegni di Rosa Biadiu aumentano a venticinque, uno per poesia - e l'edizione di *Lapidario* pubblicata a Madrid, a servire come riferimento ad Antonella Cancellier per preparare questa preziosa coppia di pubblicazioni. Cancellier, oltre a tradurne i testi, ha curato l'edizione di entrambe le raccolte per i tipi della CLEUP inaugurando una nuova e promettente collana intitolata «Lince-o. Saperi Nomadi». Nomade e capace di abitare i più diversi saperi è certamente Clara Janés che in questi due libri mescola e condensa con un'abilità quasi alchemica le sue molte conoscenze. In comune, i testi di queste due raccolte hanno proprio la condensazione: sono testi-fossili e testi-gemme che si oppongono fermamente allo scorrere del tempo e, nelle parole di Cancellier, «acquisiscono un ca-

rattere simbolico di rivelazione dell'essere» (*Lapidario* | *Lapidario*, 7). Sono «miniature d'eternità» (*Fossili* | *Fósiles*, 8) lavorate nel tempo e dal tempo, da quel *chronos* inesorabile che divora i propri figli e che questi testi sfidano, incastonandosi in una dimensione atemporale e cercando sempre la luce con il suo antico legato metafisico. Così, come acutamente scrive Cancellier, se i testi-fossili non sono semplici simulacri, ma «riscattano l'organicità della materia la cui sopravvivenza, animale o vegetale, mette in gioco una temporalità complessa che finisce per acronicizzare il tempo stesso» (*Fossili* | *Fósiles*, 7), la minerale «determinazione geometrica» (*Lapidario* | *Lapidario*, 7) dei testi-gemme si impone come un punto di concentrazione prismatica della luminosità. Dalle pagine di *Lapidario* | *Lapidario* si sprigionano innumerevoli preziose rifrazioni: il «lampo viola» (21) dell'Ametista, il baluginio azzurro dello Zaffiro «che ferro e titanio illuminano» (23), la scintilla che riscatta l'Opale, «ovale oblio che la luce insegue» (27), l'oro delle venature nei Lapislazzuli che «strappa alla terribile notte» (27), la «scintilla del felino» (29) nella Pietra lunare, la «fiamma a cui è fiamma» (31) l'Eliotropio, il chiarore «pari all'astro che all'alba spende» (33) del Calcedonio con acqua fossile, e così via. Sempre luce che si sprigiona dalla buia condensazione del tempo. *Lapidario* | *Lapidario*, avverte ancora la curatrice, contiene trenta poesie, «tutte precedute da relative annotazioni in prosa, di natura didascalica e metaletteraria» (8). I modelli a cui fa riferimento l'autrice sono i trattati medievali di mineralogia, oltre ai lapidari in prosa e in verso come «quello di Alfonso X (XIII secolo), ma anche il *Liber lapidum seu de gemmis* o *Lapidarius* di Marbodo, vescovo di Rennes nel sec. XII, e *De las Virtudes y Propiedades Maravillosas de las Piedras Preciosas* di Gaspar de Morales (XVI secolo)» (7). La memoria intertestuale diretta o indiretta, scrive Cancellier, viene dalle tradizioni classiche e orientali, e costruisce una fitta trama di riferimenti alla medicina, alla chimica, all'interpretazione allegoria delle qualità e le virtù magiche delle pietre, in senso morale religioso e del costume (7). Il linguaggio poetico di Clara Janés rielabora in questa raccolta «echi ermetici e simbolismi dove emergono il cultismo della parola, le sperimentazioni linguistiche del surrealismo, gli stilemi del barocco e in particolare i topici della mistica spagnola ma anche di quella islamica mediorientale» (7). In *Fossili* | *Fósiles* questo tipo di intertestualità è forse meno esplicita, ma non meno intensa: il precoce interesse di Clara Janés per le scienze naturali, «intuizioni dimenticate» (15) che i fossili trovati nel Rastro di Madrid le risvegliano, si converte qui in sedimento filosofico, «l'essere è o non è | e il breve gesto resta» (21). È nella loro concrezione esistenziale «che ondeggia | sull'abisso del nulla!» (27) che questi *Fossili* | *Fósiles* riemergono dalle «acque amniotiche delle ere» (65) e riportando «alla luce del presente le memorie superstiti di antichi paesaggi» (7) preistorici. Insieme al Didi-Huberman de *La somnigianza per contatto*.

Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta (Bollati Boringhieri, 2009), Antonella Cancellier intuisce che qui il gioco di questi testi è duplice, «sulla lunga - lunghissima - durata e sull'istante presente. Da una parte dicono di un tempo remotissimo, dall'altra, non solo stanno *qui adesso* ma racchiudono i sintomi di atti continuamente operanti» (7-8). Queste parole si trovano nella breve, ma puntuale «Presentazione» con cui si apre anche questa raccolta, a cui seguono le traduzioni di uno scritto di Rosa Chacel, «Dopo un silenzio di millenni» e della «Nota all'edizione spagnola (2008)» della stessa autrice. Allo stesso modo, anche l'edizione di *Lapidario* | *Lapidario* è impreziosita dai «Frammenti di tre lettere di Kathleen Reine a Clara Janés a proposito di *Lapidario* la cui poesia *Smeraldo* è a lei dedicata» (9) e dalla poesia «Celebrando a Max Von Laue / In onore di Max Von Laue», Premio Nobel per la Fisica nel 1914 «per la scoperta della diffrazione dei raggi X da parte dei cristalli» (8). Come precisa la stessa curatrice, questa poesia scritta nel 2013 è un dono fatto da Clara Janés all'Università di Padova «in occasione delle celebrazioni dell'Anno Internazionale della Cristallografia (2014)» (8). Si tratta, dunque, di due edizioni molto preziose che colmano un vuoto nella ricezione della poesia di Clara Janés nel nostro paese. Infine, il lavoro di traduzione fatto su testo è molto accurato e specialmente attento sia al lessico scientifico usato dall'autrice in testi solo apparentemente di facile resa, sia alla musicalità e alla misura specifica della lingua spagnola utilizzata da questa grande autrice.

Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo *El jardín del conde de Monterrey*

Guillermo Carnero
Universitat de València, Espanya

Reseña de Ponce Cárdenas, Jesús; Rivas Albaladejo, Ángel (2018). *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*. Madrid: Delirio, pp. 318. 22 ilustraciones

El jardín, síntesis de la arquitectura, la literatura y todas las Bellas Artes, va a convertirse en el Renacimiento en el proyecto vital, el camino de perfección, el espacio de intimidad al que se accede al cruzar el umbral de todas las bellezas y todas las sorpresas, gracias al arte topiaria, el diseño de parterres, el contraste entre flores y árboles, fuentes y esculturas. Un ámbito en el que cabe desde el enigma alegórico del *Sueño de Polifilo* hasta la práctica de Varrón, Catón, Columela, Plinio y Pietro Crescenzi. El ecumenismo cultural del jardín no faltó en España, aunque sin la abundancia y el respeto que han hecho de Gran Bretaña, Italia y Francia un gran museo jardinístico primorosamente conservado hasta hoy. Fue asimismo poco visible la poesía dedicada a cantar los jardines, si bien produjo una obra incorporada desde el primer momento al canon literario español: el poema de Pedro Soto de Rojas *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, publicado en 1652.

El volumen preparado por los profesores Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo, ejemplo del perfecto maridaje de Filología, Historia e Historia del Arte, ha salvado del olvido una muestra bicéfala de la presencia española del arte de construir y poetizar jardi-



Submitted 2019-03-17
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Carnero, Guillermo (2019). Review of *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, by Ponce Cárdenas, Jesús; Rivas Albaladejo, Ángel. *Rassegna iberistica*, 42(111), 225-228.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/016

225

nes: la residencia del sexto conde de Monterrey, construida en tiempos de Felipe III en el entonces llamado Prado Viejo de San Jerónimo y derribada a fines del siglo XIX; y el desconocido poema de Juan Silvestre Gómez, fámulo del conde, que la describe y ensalza.

D. Manuel de Fonseca y Zúñiga, sexto conde de Monterrey, conoció durante sus embajadas el castillo-palacio de Fontainebleau, y los de Florencia, Génova, Pisa, Nápoles, Milán, Tívoli y Frascati. Entre 1638 y 1639 se realizaron las obras en su palacio del Prado, a cargo del arquitecto Juan Gómez de Mora. Tras diferentes divisiones y usos, la mayor parte del edificio fue derribada a fines del siglo XIX, para ampliar el solar del futuro Banco de España.

Señala Jesús Ponce que los llamados ‘poemas-jardín’, correlato de las mansiones con jardín ornamental, y destinadas a albergar colecciones de arte, fueron un género que no se limita en España a Pedro Soto de Rojas sino que incluye también a Lupericio Leonardo de Argensola, Lope de Vega, Baltasar Elisio de Medinilla, Quevedo, Manuel de Faria y Sousa, José Pellicer de Salas y Tovar, Miguel Dicastillo, Manoel de Galhegos, y Bernardino de Rebollo, en cuya estela este estudio desemboca en la edición, densamente anotada, del *Jardín florido del Excelentísimo Señor Conde de Monterrey*, de Juan Silvestre Gómez, publicado en 1640 y constituido por 127 sextinas. Con la reforma en el palacio hubo de coincidir la redacción del poema, cuya aprobación firmó Calderón de la Barca el 22 de Diciembre de 1639.

Además de la dedicatoria al conde y su panegírico, el poema incluye la descripción de terraza, interior del edificio, jardín, fuentes, arboleda, estanque, pajarera, gruta y ninfeo. La laudatio final ensalza el linaje del conde, sus honores, cargos y mandos, ámbito al que convienen también las efigies, en mármol y jaspe, de emperadores romanos. Entre líneas trasluce una definición de la autoridad fundada tanto en el poder militar como en la sabiduría y el buen gobierno, representados por Marco Aurelio y Vespasiano. El poema realza la exquisitez y belleza del mobiliario, y las fuentes que adornan el jardín, provistas de cisnes y tritones. A los árboles frutales se dedican los mejores pasajes del poema, tanto como a estanques, platabandas y parterres, más una nutrida pajarera, una espléndida rosaleda, un ninfeo y un anfiteatro de las musas y de las diosas del paganismo. La deuda gongorina que Gómez no intenta ocultar es tan evidente como sobria y discreta, comenzando por los préstamos textuales de las tres primeras estrofas.

Jesús Ponce es profesor titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, especialista en Siglo de Oro, excelente editor de Góngora, experto en todas las provincias del arte y de la Antigüedad grecolatina, erudito en la tradición española, italiana y latina. Su ámbito predilecto es la relación entre literatura, pintura, estética y pensamiento, es decir, las facetas de una cultura ecuménica que sólo vista en conjunto nos permite adentrarnos

en el conocimiento de la Historia. Ángel Rivas, funcionario numerario del cuerpo de Conservadores de Museos, y profesor asociado del departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense, ha atendido primordialmente como investigador al sexto conde de Monterrey. Entre ambos han construido un admirable monumento a la memoria de D. Manuel de Fonseca, y al otro monumento, en piedra, vegetación y agua en que quiso consolarse de sus defraudadas esperanzas cortesanas.

Eric Calderwood *Colonial al-Andalus*

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Calderwood, Eric (2018). *Colonial al-Andalus: Spain and the Making of Modern Moroccan Culture*. Cambridge (MA): Harvard University Press, pp. 408

Prueba de la actualidad del tema que plantea este libro son tantos discursos fundamentalistas por parte del nacionalismo español durante las pasadas (dobles) elecciones. Uno de los contendientes ha llegado a afirmar que su partido es una «herramienta al servicio de España», que se encargará de «conservar su raza» y de «reconquistar su grandeza». O interpretan la derrota en las elecciones en Ceuta como un «voto antiespañol» que relacionan con el antipatriotismo «del voto marroquí».

El autor de este libro es un prodigio de la curiosidad. La investigación que guía estas páginas arranca de intentar explicar(se) la misteriosa unión en el cementerio de Tetuán entre Abu al-Hasan 'Ali al-Manzari, fundador de la ciudad, y de 'Abd al-Khaliq al-Turris (1910-1970), un líder del movimiento independentista marroquí. La sorprendente unión de estas dos vidas separadas por quinientos años ilumina unos episodios significativos de la historia de Marruecos. A partir de esa imagen inicial, Calderwood postula dos puntos de originalidad para su libro. En primer lugar la capacidad que tiene de iluminar la existencia, a partir de una historia parcialmente común, de dos interpretaciones del pasado: «What is unique about my study is that it analyzes the simultaneous use of the same mythic past, al-Andalus, by two ideological projects that were deeply in conflict with each oth-



Submitted 2019-06-10
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bou, Enric (2019). Review of *Colonial al-Andalus: Spain and the Making of Modern Moroccan Culture*, by Calderwood, Eric. *Rassegna iberistica*, 42(111), 229-232.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/017

er: Spanish colonialism and Moroccan nationalism» (14). En segundo lugar reivindica una interconexión entre el colonialismo español y la historia desde una perspectiva marroquí de ese período: «it reinserts Spanish colonialism into Moroccan colonial history» (14). El control colonial por parte de Francia y España, a través de los dos protectorados que controlaron el territorio dividido de Marruecos, ha tenido un impacto en nuestra percepción del presente. Piénsese, por ejemplo, en el juicio emitido por Aurora Bertrana cuando viajó sola por aquellos territorios, apuntando comparaciones no sorprendentes. En «Tres minuts de serietat» fue incisiva y cruel al evocar la condición colonizadora del español: «Ja que anem a fer de mestres de civilització, hauríem de mostrar-nos molt més civilitzats, menys moros i més occidentals. Però ¿pot el vell poble espanyol considerar-se com a raça purament europea? ¿Pot representar l'Occident? ¿No seria un vell poble infinitament interessant, profundament respectable, però incapaç per a occidentalitzar altres pobles? ¿No fóra millor que, si realment hem d'occidentalitzar, comencéssim per nosaltres mateixos?». ¹ Bertrana, mujer libre, tenía serias dudas sobre la capacidad civilizadora hispánica.

La historia de las relaciones hispano-marroquíes es compleja y ha pasado por varios episodios clave. Después de la invasión de 711 que duraría casi ocho siglos, se produjeron a partir de 1492 varias oleadas de regreso en dirección sur. Desde el reino nazarí de Granada, judíos y musulmanes huyeron a través del Mediterráneo hacia Marruecos. Con la expulsión de los moriscos (musulmanes que se habían convertido al cristianismo) en 1609, aumentó la diáspora hacia el norte de África. ¿Qué eran: castellanos nuevos, norteafricanos, marroquíes? En 1859, los militares españoles invadieron Marruecos, en una campaña colonial conocida como la 'Guerra de África', que generó, de rebote, momentos de intensidad artística (en versión romántica gracias a Mariano Fortuny, o postsurrealista de la mano de Dalí) y de intensidad revolucionaria durante la 'setmana tràgica' de Barcelona, en julio de 1909. En 1912, se estableció el protectorado español en Marruecos, y en 1921 empezó el vano empeño de sofocar la rebelión colonial en el Rif. El conflicto duró hasta 1926, cuando los franceses y los españoles finalmente obtuvieron una victoria parcial. Compraron tiempo. Marruecos obtendría la independencia en 1956 después de una sonada derrota de las tropas españolas (que se alargaría hasta 1958 con la intervención de estudiantes universitarios enrolados como 'oficiales de complemento', como recordaba un monumento en la academia de infantería Toledo). El libro de Calderwood es un excelente complemento de los añejos planteamientos

¹ Bertrana, Aurora (1991). *El Marroc sensual i fanàtic*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 90.

de Edward Said en *Orientalism*, puesto que el añorado comparatista se concentró en los orientalismos francés, británico y alemán, y dejó de lado el orientalismo español. Said, quizás con razón, lo consideraba periférico.

El libro se organiza en siete capítulos ordenados cronológicamente (1859-1956) para así dar cuenta de diversas situaciones de diálogo que se produjeron durante el período colonial. Cada capítulo constituye una pequeña monografía en torno a una figura o un hecho destacable. Se estudian textos principalmente literarios de personajes de la época, españoles o marroquíes, musulmanes o católicos, españoles o árabes, colonialistas o nacionalistas. El primer capítulo analiza el *Diario de un testigo de la guerra de Africa* (1859) de Pedro Antonio de Alarcón. Allí se sustenta la idea de que el orientalismo español decimonónico se ajusta al modelo establecido por Said, gracias a un enfoque esencialista del Islam y los musulmanes, y adoptando la idea heredada de las representaciones románticas en la Europa literaria, según la cual Marruecos sería, en todos los niveles, un apéndice de la península ibérica, de al-Andalus. Alarcón introdujo dos ideas que tendrían mucho éxito: creía que Tetuán era la continuación de la Granada musulmana; y que la guerra hispano-marroquí fue la continuación de la reconquista de Granada de 1492. De ahí a la consideración de la guerra civil de 1936-1939 como ‘cruzada’ hay solo un paso. En el capítulo 2, a partir de la figura de Mufaddal Afaylal, estudia el lugar de al-Andalus en la historia literaria marroquí. En el capítulo 3, examina la relación entre tres conceptos geopolíticos: al-Andalus (Iberia musulmana medieval), Andalucía, como región del sur de la península, y Marruecos. La figura de Blas Infante y sus diferencias con el nacionalismo catalán articulan el discurso. Infante proponía la existencia de un ‘andalucismo’ cuya característica esencial sería la tolerancia, como herencia del mito de la convivencia que se produjo en al-Andalus en período medieval. En el capítulo 4 se analiza el Viaje a la Meca (1941) del escritor Ahmad-al-Rahuni, un ejemplo de las muchas expediciones religiosas (*hajj* a la Meca) que fueron financiadas por el dictador. Es un ejemplo de la colaboración entre el fascismo español y la élite intelectual marroquí. En los capítulos 5 y 6 se profundiza en el mito de la ‘convivencia’ entre culturas durante época medieval y más tarde, exportado al período colonial. Este fue un mito grato a republicanos y fascistas. El capítulo 7 analiza el surgimiento de una construcción centrada en lo andaluz en la historiografía marroquí en el período final de la colonia. Es importante la visión que tenía Shakib Arslan, de al-Andalus como un paraíso perdido, y cómo esta idea fue adoptada - y más tarde superada - por intelectuales independentistas como ‘Abd al-Khalis al-Turris.

Colonial al-Andalus presenta de modo bastante convincente la tesis que la identidad andalusí de Marruecos no es un legado medieval sino una invención moderna que resulta del encuentro entre Es-

paña y Marruecos en los siglos XIX y XX. Muchos escritores pusieron de manifiesto la conexión histórica con el norte de África para justificar la presencia colonial de España en Marruecos. No es casualidad que la guerra civil empezara en Marruecos y que el episodio del traslado intercontinental de las tropas fuera una hazaña mitificada. Explica también la participación en la guerra de ochenta mil soldados marroquíes. Eran los temidos 'regulares' algo que hizo también Francia en brutales episodios de la Segunda Guerra Mundial, como en la campaña de Italia, en Montecassino. El dictador se rodeó (protegió) por una guardia mora, suprimida en 1956. El discurso andalusí impuesto por la dictadura facilitó a largo plazo el surgimiento de una ideología nacionalista basada en el legado andalusí. El libro busca demostrar que la reinterpretación de los discursos coloniales por parte de las élites colonizadas explica la representación de un Marruecos derivado de al-Andalus, y por lo tanto del fin de España.

El planteamiento es original. El dominio de las fuentes, el análisis textual es convincente, aunque a veces el autor se pierde en minucias, trabajando con una selección de textos limitada: tantos viajeros dieron cuenta del Marruecos colonial (Verdaguer, Colell, Bertrana, entre otros). Frente a la idea - aceptable - que Marruecos se convirtió, después de la caída de Granada, en el conservatorio de la cultura andaluza, uno nota a faltar referencias a un episodio muy rico: la reivindicación en clave fascista de una Andalucía africana por parte de literatos del período de entreguerras, un aspecto que tan bien analizó Nil Santiáñez en *Topographies of Fascism: Habitus, Space, and Writing in Twentieth-Century Spain* (2013), en especial en el capítulo «Morocco: The Forging of a Habitus», donde discute perlas como un mapa lingüístico del «dialecto árabe andaluz en Marruecos» que proviene del libro de Rodolfo Gil Benumeya, *Marruecos andaluz* (1942).

Este libro nos ayuda a entender frases-cliché (o latiguillo) de la dictadura y su secuela («la tradicional amistad hispano-árabe»). También curiosas coincidencia que ofrecía el callejero de Barcelona: la calle Wad-Ras (ahora Dr. Trueta) sede del reformatorio juvenil y más tarde de la cárcel de mujeres. El libro también nos ayuda a entender que la explotación andalusí de la identidad nacional se produjo también desde el lado marroquí.

Juan José Millás

Que nadie duerma

Augusto Guarino

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Recensione di Millás, Juan José (2018). *Que nadie duerma*. Madrid: Alfabuara, pp. 200

Così come ci sono persone all'antica, ci sono personaggi all'antica. E Lucía, la protagonista di *Que nadie duerma*, a suo modo, lo è. Così, quando l'impresa di informatica per cui lavora va in bancarotta, all'esordio del romanzo, Lucía non prova a ricollocarsi nei meandri della *new economy*, ma compra una licenza di un taxi, con cui percorre le strade di Madrid. Come un tassista all'antica intrattiene lunghe conversazioni con i suoi clienti e, come i suoi colleghi maschi, non disdegna di sospendere il servizio per concedersi qualche avventura amorosa.

Quando un giorno, nel bagno di casa sua, avverte il risuonare di una misteriosa aria lirica, che si rivelerà poi essere *Nessun dorma* della *Turandot*, Lucía non pensa a presenze sovranaturali, ma va a controllare al piano di sotto se non ci sia una corrispondenza tra le tubature degli appartamenti. Nell'apprendere che il vicino è un attore, il quarantenne Braulio Botas, comincia a fantasticare di una relazione amorosa con lui, anche quando l'uomo dopo qualche giorno lascia l'appartamento.

Da quel momento Lucía ascolta e riascolta la *Turandot*, identificandosi con la principessa cinese che ne è protagonista: anche lei, grazie all'amore, pensa di trasformarsi da fredda portatrice di morte a benevola dispensatrice di vita.

Ma quale è la 'morte' che Lucía reca racchiusa in sé, e che forse l'ha spinta a questa sua radicale solitudine (del periodo della sua



Submitted 2018-07-06
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Guarino, Augusto (2019). Review of *Que nadie duerma*, by Millás, Juan José. *Rassegna iberistica*, 42(111), 233-236.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/018

vita posteriore a quello familiare e precedente agli eventi il lettore non saprà nulla)? L'immagine che l'accompagna fin da bambina, corrispondente al giorno del suo decimo compleanno, è quella di un uccello nero - un corvo o un grande merlo - che aggredisce la madre mentre è in giardino, beccandola sulla testa, non solo ferendola gravemente ma provocando la fuoriuscita (o forse, al contrario, l'ingresso) di quello che agli occhi della piccola Lucía appare un fluido vitale (l'anima? Lo spirito?). Dopo appena qualche mese e dopo un breve periodo di ricovero della donna in una clinica, la bambina dovrà assistere alla morte della madre (in una scena ancora una volta presieduta, forse solo nella sua immaginazione, dalla presenza di uccelli neri, in questo caso rondini).

Da allora Lucía, prima da adolescente e poi da adulta, nella sua fantasia sovrappone le immagini di uccelli e quelle di esseri umani. È convinta di essere una donna-uccello ed è alla ricerca di un uomo-uccello che le corrisponda. Ora crede di averlo trovato nella persona di Braulio Botas. È sicura che l'uomo riapparirà, che prima o poi le si parerà davanti come cliente del suo taxi, nel quale lei lo farà entrare, aprendogli alle fine la porta di accesso alla sua vita. Per marcare eternamente il segno della sua appartenenza si fa tatuare sul pube la frase *nessun dorma*, pronta a svelarla solo al suo uomo-uccello quando si saranno ricongiunti.

Di queste fantasie diventa confidente Roberta, una cliente (la prima della sua carriera di taxista, in effetti) con cui progressivamente Lucía entra in confidenza. La donna, che lavora nella produzione teatrale, le dice di conoscere di vista Braulio Botas. Lucía comincia a vedere Roberta come un *doppio* o una reincarnazione della propria madre, o almeno identifica in lei un'occulta donna-uccello venuta a mostrarle discretamente un percorso, ad avvicinarla all'obiettivo di riunirsi con la propria metà dispersa.

La vita di Lucía si complica perché, nell'attesa del (re)incontro con Botas, intrattiene un'altalenante relazione con Ricardo, uno scrittore (o piuttosto un opinionista di costume collaboratore di varie testate), anche lui inizialmente conosciuto come cliente del taxi. E per giunta, mentre una notte è di servizio le capita accogliere sulla vettura, completamente ubriaco all'uscita di un locale notturno, quello che era il padrone dell'azienda informatica da cui era stata licenziata (per lei, semplicemente, *el cabrón*). Poiché, come si è detto, Lucía è un personaggio all'antica, nel senso di *melodrammaticamente* all'antica («su actitud, perdóneme, me parece un poco antigua», le dice significativamente all'inizio Roberta, 43), piuttosto che inventarsi forme post-moderne di vendetta, abbandona l'uomo incosciente in una zona di periferia frequentata da figure minacciose, determinandone di fatto l'uccisione. Evidentemente, nel romanzo post-moderno del recente Millás, come nel più classico romanzo d'appendice ottocentesco, le periferie sono abitate da una corte dei miracoli sub-uma-

na: «alcanzó un descampado sin otra iluminación que una hoguera, alrededor de la cual, como fantasmas cuyas sobras se recortaban contra el fuego, aparecían figuras humanas con las manos extendidas hacia las llamas [...] inclinándose sobre el cuerpo del cabrón como animales hambrientos sobre un pedazo de carroña» (88-9). L'ansia per le possibili responsabilità di fronte alla polizia - che infatti non tarda a farle sapere di sospettare di lei - sono nondimeno mitigate dalla speranza del fatale incontro con Braulio Botas.

La vicenda precipita quando Lucía, dopo vari mesi di vana ma fiduciosa attesa, scopre per caso in amabile conversazione in un bar del centro Roberta, Ricardo e Braulio Botas. Lucía capisce che non solo i tre si conoscono, ma che probabilmente si sono presi gioco di lei alle sue spalle. Ma di quale *gioco* si tratta?

Dopo qualche giorno Lucía apprende dalla radio che sta per andarsene in scena un nuovo spettacolo dal titolo *Lo que sé de mí*, il cui protagonista è Braulio Botas. Senza farsi riconoscere, la donna assiste alla prima, constatando che non si tratta che di un lungo monologo in cui Botas, nelle sembianze di un tassista madrilenno, sciorina, dettagliato dopo dettaglio, tutti gli eventi della vita che Lucía è andata raccontando a Roberta, dalla scena 'primaria' del corvo (o cornacchia) che ha rubato l'anima alla sua famiglia fino ai suoi fantasmatici rituali amorosi (incluso il richiamo alla *Turandot* e le marce iniziatiche del tatuaggio).

Invece di essere compiaciuta, come lo sarebbe una qualsiasi *influencer* reale dei nostri giorni (pronta magari a reclamare *royalties* o almeno una spendibile visibilità dall'operazione), del trionfo sulla scena della sua storia, dalla esibita e rivendicata confusione tra realtà e fantasia delirante, Lucía è inorridita. Roberta, Ricardo e Braulio le hanno «destrozado la existencia» (204).

E poiché, come abbiamo ormai più volte richiamato, Lucía è una ragazza *melodrammaticamente* all'antica, la pena per questo crimine non può essere che la morte. Anche se, a differenza del (quasi) omicidio dell'informatico bancarottiere, stavolta a consumare l'esecuzione non è la donna reale ma la donna-uccello in cui Lucía sente di essersi definitivamente trasformata, dotata di quella forza e di quella determinazione, quella capacità di reagire e di 'volare' via che al personaggio sono sempre mancate.

La trama, sostanzialmente unilineare, condotta con la consueta maestria da Millás, è sorretta da un fitto gioco di rimandi intertestuali che è forse impossibile cogliere nella loro totalità. Gli uccelli neri che risucchiano la linfa vitale, più che a Hitchcock e ai suoi inquietanti volatili, non possono non far pensare al corvide (*Kafka*, in ceco) presente nel cognome di Franz Kafka e su cui scherzava talvolta nella sua corrispondenza. La metamorfosi di Lucía in uccello, come quella di altri personaggi millasiani, è un consapevole riverbero del dubbio kafkiano circa la natura del personaggio (e della perso-

na) sullo scenario contemporaneo. Al tempo stesso, Lucía è una sorta di *Turandot* alla rovescia, in cui la delusione d'amore scatena una primitiva pulsione assassina.

L'esito, almeno per il lettore convintamente *millasiano*, è avvincente e godibile, di coerente *melodrammaticità*. Aggiungeremmo, a margine, che stavolta Millás si è spinto un po' oltre nei dettagli a effetto, di carattere erotico e truculento. E inoltre, dato anche l'immediato precedente del finale di *Desde la sombra*, va anche notato che la soluzione narrativa dell'omicidio (qui tra l'altro, sostanzialmente duplicata nell'episodio dell'eliminazione del padrone e in quello finale) può risultare un po' ripetitiva e forse anche un po' facile. Ma è anche vero che con *Que nadie duerma* Millás riesce offrire il racconto di vita contemporanea forse più triste e desolato di tutta la sua traiettoria narrativa.

Horacio Luis González

La Argentina manuscrita

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de González, Horacio Luis (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional Cautivas, malones e intelectuales*. Buenos Aires: Colihue, pp. 256

El elemento ideológico que alimentó el tema de la tan nombrada contraposición 'civilización o barbarie' del siglo XIX se transforma en un motivo identitario en el siglo siguiente. Tema que vuelve a aparecer, periódicamente transformado según las épocas, hasta nuestros días. La canonización del *Martín Fierro* y la conversión del gaucho en arquetipo de la nacionalidad argentina son dos construcciones simbólicas que se realizan juntas a principios del siglo XX gracias a la acción de Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas.

Horacio Luis González (Buenos Aires, 1944), sociólogo, docente, investigador ensayista argentino, es profesor de Teoría Estética, de Pensamiento Social Latinoamericano, Pensamiento Político Argentino y dicta clases en varias universidades nacionales, entre ellas las de la ciudad de La Plata y Rosario. Entre 2005 y 2015, se desempeñó como director de la Biblioteca Nacional. Es autor de un considerable número de libros que se ocupan de temas políticos, ideológicos y literarios, como: *La ética picaresca* (1992), *El filósofo cesante* (1995), *Restos pampeanos – Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX* (1999), *Historia crítica de la sociología argentina. Los raros, los clásicos, los científicos, los discrepantes* (2000), *Filosofía de la conspiración. Marxistas, peronistas y carbonarios* (2004), *El peronismo fuera de las fuentes* (2008), *Lengua del ultraje, de la genera-*



Submitted 2019-03-01
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Regazzoni, Susanna (2019). Review of *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional Cautivas, malones e intelectuales*, by González, Horacio Luis. *Rassegna iberistica*, 42(111), 237-240.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/019

237

ción del 37 a David Viñas (2012) y *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional* (2018), que es el libro que me interesa presentar en esta reseña.

El ensayo de González estudia el mito de Lucía Miranda, la cautiva de destino trágico cuya historia se encuentra narrada en *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán, que reaparece en *La Argentina* de Martín del Barco Centenera y sufre sucesivas reelaboraciones en los textos de los historiadores jesuitas en los siglos XVII y XVIII para activarse como ficción folletinesca en los siglos XIX, XX y XXI. A partir del mito de la cautiva y a través del libro *La Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán - conocido en 1612 -, Horacio González recorre la historia del texto por medio de las distintas ediciones hasta llegar a su título definitivo a principios del siglo XIX. El ensayo de González se desarrolla a partir tres libros centrales - las respectivas ediciones críticas realizadas por Silvia Tieffemberg (Ruy Díaz de Guzmán, *Historia del Descubrimiento y Conquista del Rio de la Plata*) y María Rosa Lojo (Eduarda Mansilla, *Lucía Miranda*), y el libro de Cristina Iglesia, *Conquista y mito blanco*. En estos estudios se presentan las muchas cautivas de la literatura nacional: *La cautiva* de Echeverría, la del *Martín Fierro*, la de Lavardén, las versiones de Eduarda Mansilla, Rosa Guerra y de Felipe Boero, de Jorge Luis Borges y César Aira, hasta llegar a la cautiva de Gabriela Cabezón Cámara relatada en *Las aventuras de la China Iron*. En el prólogo, González explicita su intención de abordar estas lecturas a la luz de «un feminismo renovado» que se acompaña con una cantidad de trabajos críticos realizados por mujeres. Además de los citados se recuerdan los estudios de Gabriela Mizraje o los ya canónicos estudios de Josefina Ludmer y Francine Masiello, entre muchas otras referencias bibliográfica. El libro se estructura a través de 35 capítulos con un prólogo que abre y una conclusión.

En el relato de la cautiva, Lucía Miranda remite al fabulario universal del rapto de las mujeres, patrimonio mitológico de la humanidad que también en Argentina resulta ser una leyenda. Esta narra del destino trágico de la cautiva blanca raptada por indígenas y des-cuida totalmente las muchas esclavas indígenas y negras capturadas por los blancos. Las versiones posteriores, entre las cuales se encuentran las de Manuel José de Lavardén, Estebán Echeverría, Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, Hugo Wast, Felipe Boero, afirman la importancia del mito en la construcción nacional identitaria. El tema, además, remite a la clásica contraposición civilización barbarie, dualidad sobre la que se funda la historia del país, cuestión explotada por Sarmiento que José Hernández transforma dándole otro significado y escribiendo *El Martín Fierro* que se convertirá en el poema nacional de los argentinos. En el siglo XX es Borges el autor que más trabaja el sujeto - «La intrusa» es el relato más famoso pero no el único -, dándole otra interpretación, en el siglo XXI Gabriela Cabezón

Cámara con *Las aventuras de la China Iron* ofrece un nuevo punto de vista y, sobre todo, en fin le da voz a la cautiva. González se detiene en Pedro de Angelis, en las «copias inseguras» que enhebran la historia de la civilización, y así, a lo largo de varios capítulos nos cuenta el derrotero de esas ediciones. Tan importante resulta este arranque que no vacila en afirmar la importancia de los editores. Del tema de la cautiva, González pasa al del gaucho y a la gauchesca en general, señalando toda la discusión que lo acompaña en relación con la construcción de la identidad argentina. A este propósito la referencia a la *Literatura argentina y política* de David Viñas - lector canónico de la literatura argentina -, en su última edición de 2017, es fundamental puesto que: «formó a varias generaciones de lectores críticos» (89). En los capítulos siguientes, varias otras cautivas aparecen; junto con la historia de María y Brian de Echeverría, se narran los malones - escritos pero también pintados desde Rugendas hasta Santoro - de otras cautivas, como la Maldonado. En su recorrido el autor incluye, también, una digresión que remite a la quema de libros en el *Quijote* y que le sirve para llegar a Ercilla y su «Araucana». Después se comentan a Sarmiento, Darío, Chocano, Neruda, hasta llegar a *El entenado* de Juan José Saer y enseguida, a repensar la figura del mito-leyenda de la Malinche. La reflexión sobre los textos que de alguna forma pertenecen a la identidad del país continúa en los últimos capítulos donde se sigue intercalando la historia de Lucía Miranda con versiones y reversiones no sólo de esta historia sino de toda la literatura del desierto, del gaucho y de los malones a través de Hernández, Zeballos, Martínez Estrada. Se señalan también versiones más recientes; junto con las muchas apariciones de Jorge Luis Borges, son interesantes el relato «El amor» de Martín Kohan, las novelas *Ema la cautiva* de César Aira y la ya citada *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. La protagonista de este último texto es la mujer sin nombre que Martín Fierro tiene que abandonar cuando por la ley de levas lo sacan de su tierra para llevarlo a servir a la frontera. Es la figura más marginal e invisible de esta tradición que, después de siglos de anonimato, finalmente adquiere vida propia y narra sus memorias desde los doce años cuando el famoso gaucho la gana en un partido de truco para llevarla a la penosa existencia en la estancia donde nacen sus dos hijos, más tarde abandona el rancho y atraviesa la pampa hasta su llegada a una comunidad utópica tierra adentro. En la novela se sugiere que la mujer en realidad es una cautiva blanca y, de esta forma, resume en su figura los dos grandes motivos de la literatura argentina: el de la cautiva y el de la gauchesca. En las narraciones de Aira, Kohan y Cabezón Cámara el tema se relata desde una perspectiva sexual y de género ofreciendo, de esta manera, nuevas claves de lectura a veces sorprendentes y osadas que amplían las posibilidades del mito. Este libro de Horacio González que propone hablar de

la cautiva en la conciencia nacional es una forma de hablar en general de una gran parte de la literatura del país a través de la consabida dicotomía civilización barbarie

Desde que existe la literatura latinoamericana, es decir, desde el momento en que Cristóbal Colón se topó por pura casualidad con nuevos territorios, revelando a todo el mundo la presencia de una tierra insospechada - erróneamente identificada en el Oriente mítico, con montañas de oro y especias perfumadas - se impone la necesidad de darle sentido al concepto de 'identidad'. De ahí el nacimiento y desarrollo de un debate, aún *in progress*, que con el paso del tiempo cambia su enfoque. Si en el siglo XIX se centra en la especificidad del territorio, en la naturaleza americana para buscar sus raíces en el aspecto telúrico, en el siglo XX, con la intensificación del problema migratorio - creado nuevamente por los europeos -, se focaliza en la estructura humana de las relaciones, con su profunda síntesis antropológica, estética, religiosa y cultural. El insistente tema de la gauchesca en la literatura argentina resulta ser una de las modalidades con que se intenta resolver esta búsqueda.

Alfonso Mateo-Sagasta

Mala Hoja

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Mateo-Sagasta, Alfonso (2018). *Mala Hoja*. Madrid: Reino de Cordelia, pp. 178

Entre las pocas novelas que relatan la historia de España en América Latina sobresale este libro de Alfonso Mateo-Sagasta, publicado por la elegante y cuidada editorial Reino de Cordelia – nombre tomado de la hija buena de Lear –, cuyo título, *Mala hoja*, significa, según el diccionario popular de los cubanos, «hombre o mujer que no es bueno para hacer el amor». Varias epígrafes que van de Molière al General Cienfuegos, pasando por Lope de Vega y Cirilo Villaverde y que remiten al tabaco y a la esclavitud, dos de los temas principales del libro, abren la narración. La primera y la segunda tapa recuerdan al pintor costumbrista español, residente en Cuba, Víctor Landaluze (1830, España-1889, Cuba).

Alfonso Mateo-Sagasta estudió Geografía e Historia en la Universidad Autónoma de Madrid, trabajando como arqueólogo en varios yacimientos medievales antes de fundar la librería Tipo, especializada, precisamente, en arqueología y antropología. En 2002 publicó su primera novela, *El olor de las especias*, y a partir de ahí Mateo-Sagasta empieza su carrera, siendo ganador de varios premios como el de Ciudad de Zaragoza, el Caja Granada o el Espartaco de la Semana Negra. Sus obras pertenecen al género de la novela histórica de ficción, que se arma a través de una seria información de la época que trata. Entre sus publicaciones hay que recordar *El olor de las especias* (2002), *El gabinete de las maravillas* (2006), *Las caras del*



Submitted 2019-03-15
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Regazzoni, Susanna (2019). Review of *Mala Hoja*, by Mateo-Sagasta, Alfonso. *Rassegna iberistica*, 42(111), 241-244.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/020

241

tigre (2009) y *El reino de los hombres sin amor* (2014), tercera parte de su particular visión de España de principios del siglo XVII empezada con *Ladrones de tinta* (2004) y *La oposición* (2016).

Mala hoja se va desarrollando en un único espacio, el patio de una casa de comidas de La Habana, a lo largo de un diálogo, resultado de un encuentro entre dos españoles, residentes en Cuba, en febrero de 1874. El relato ocupa unas dos horas y se desarrolla como una representación teatral puesto que se construye a través de los diálogos de los dos únicos personajes/protagonistas.

El coronel Julio Izura viste uniforme de coronel, aunque no ejerza el oficio militar sino a los efectos honorarios de cierto voluntariado anti-independentista; ha invertido prácticamente en todos los negocios que se pueden dar en Cuba, desde la fabricación de azúcar y ron, hasta las Obras Públicas, pasando, por supuesto, por todas las formas de la trata de esclavos: el alquiler de tullidos o supuestos esclavos liberados, hasta la más cruda trata de negros africanos (los llamados bozales). Estos se adquieren con barcos de su propiedad comprados en la costa africana en factorías como la de Elmina o la tristemente famosa de Lomboko, dirigida por españoles. En el año 1841, Gran Bretaña decide acabar con este comercio, pero la trata en el mundo ibérico continúa funcionando a pleno rendimiento. En Cuba, entonces colonia española, la esclavitud acaba oficialmente en 1880 y concretamente en 1886 solo antes de Brasil donde termina en 1888. En el imaginario histórico español, los españoles no tienen conciencia de haber sido una nación de esclavistas, de traficantes de seres humanos, a los que, precisamente, se llamaba ‘piezas’. La invitación a charlar parte de don Pascual, un afamado tabaquero que ha dedicado toda su vida a la fabricación de habanos. Una conversación que dura lo que dura la degustación de dos puros en la que sobresale la resistencia de don Julio para entrar en esta charla y la lenta e insistente fuerza con que don Pascual logra envolver en una red de palabras y relatos al otro hasta involucrarlo totalmente. Durante el encuentro los dos hablan y reconstruyen sus historias personales, y gracias a esto se conoce también la Historia del Imperialismo español decimonónico hasta el sorprendente final. Creo que la maestría con que las historias de ambos personajes se van desarrollando, a partir de sus testimonios y de sus recuerdos, unos expresados y otros ocultos, contribuyen al desarrollo de la novela. Los dos son partidarios de la esclavitud, sin embargo, tienen opiniones totalmente opuestas en varios puntos. A medida que la narración avanza se puede conocer parte de la historia de la Isla, como la insurrección de los esclavos y cómo España fue uno de los últimos países que se benefició de la trata con unas ingeniosas argucias. Hay bastante información sobre la fabricación del tabaco, la elección de ciertos tipos de hojas para su mayor calidad, así como del machismo imperante en la Isla. En la historia de *Mala hoja* se contrasta la idea de una esclavitud ‘buena’ por

parte de los españoles versus la de otros países, y devuelve al tema toda la crueldad y el dramatismo con que justamente hay que acompañarlo. Se nos habla, también, de los grandes amores que tuvieron los dos protagonistas y de cómo enviudaron.

Otro elemento importante que se nota desde los epígrafes es el de la de la literatura, pues la novela es también el resultado de las muchas lecturas de su autor como *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, la novela con que empieza el mito de la mulata hermosa y sensual o *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda – escrita once años antes de que se escriba la famosa *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe –, un alegato literario contra la esclavitud. Añadiría también a Fernando Ortiz, autor de *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* (1940), texto en el que se lleva a cabo un estudio comparativo de los dos productos cubanos que han entrado en la vida diaria de la gente de todo el mundo. Ortiz propone en esta obra el concepto de transculturación que será de gran importancia dentro del campo de los estudios culturales latinoamericanos. Esta nueva noción puede entenderse como la responsable de una serie de cambios paradigmáticos en el estudio de la raza, la nación y el intercambio de productos en América Latina. El ensayo comienza convirtiendo en personajes a los dos productos más importantes de la historia de Cuba, ‘don Tabaco’ y ‘doña Azúcar’, y tomando como modelo la pelea de don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de buen amor* (1330). Además, en un pasaje *Mala hoja* se habla del escritor Eça de Queiros, por entonces Cónsul de Portugal en Cuba y convencido antiesclavista, que hizo mucho para evitar la llegada de negros y de chinos a la isla. La esclavitud estaba ya prohibida, pero se seguía practicándose de manera más o menos disimulada.

La estructura de la novela es interesante. Sobre la trama principal – el diálogo entre los dos personajes –, se irán ordenando otras dos historias secundarias que darán progresivo vigor al discurso de la narración, y que crearán además un ambiente muy sugestivo: por un lado, la del mundo del tabaco y la preparación de los materiales para llegar al resultado; por otro, la del mundo de la esclavitud. Las dos tramas secundarias están perfectamente integradas en la trama básica, la fortalecen y redondean con indudable pericia, para lograr una atmósfera muy acertada. Al final queda solo el diálogo entre los dos hombres que acaba con una sorpresa para el lector.

En los años del descubrimiento y de la conquista de América se conocieron muchos cronistas de los sucesos: Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Pedro de Cieza de León... Sin embargo, la colonización y las independencias trajeron consigo un habitual apartamiento de los temas americanos en España, tanto en el mundo de la referencia habitual como en el de la ficción literaria. Pocas son las novelas que se ocupan del tema, entre éstas: *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle Inclán,

Muertes de perro de Francisco Ayala, *La Catira* de Camilo José Cela, *Mi infancia y juventud...* de Ramón y Cajal, *Por el cielo y más allá*, de Carme Riera y *Añoranza del héroe*, de José Ovejero.

Por esto *Mala hoja* resulta una interesante novela de los sentidos, Baco, tabaco y Venus, que logra poner a disposición del lector una serie de informaciones que probablemente faltan en el imaginario histórico del público español.

Yolanda Castaño *Lingua dell'inchostro – O idioma da tinta*

Andrea Nuñez Briones
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Reseña de Castaño, Yolanda (2018). *Lingua dell'inchostro – O idioma da tinta*. Roma: Squilibri, pp. 64

Dicen de ella que es «la cara de la poesía gallega». Probablemente una de las voces más reconocidas de la poesía contemporánea a nivel no solo gallego, sino también estatal. De la prolífera generación de los noventa, traducida a más de veinticinco lenguas, entre ellas el euskera, el alemán, el árabe o el ruso, contamos ahora, con su primer libro de poesía en edición bilingüe gallego-italiano: *Lingua dell'inchostro – O idioma da tinta*.

Publicado en «Canzoniere», la colección de poesía con música editado por *Squi(libri)*, coordinado por Lello Voce y traducido por Nancy De Benedetto y el propio editor, nos encontramos con un libro-cd compuesto por los poemas de Yolanda Castaño, acompañados de la música de Isaac Garabatos y de las ilustraciones de cómic del internacionalmente reconocido Miguelanxo Prado.

Con las ansias de lo nuevo, pero siempre echando la vista atrás, con una poesía a veces líquida, a veces densa, pero siempre torrencial, Castaño engancha al público lector, con libros como éste, que reúne una selección de algunos de sus poemas más reconocidos en su trayectoria poética. Poemas que encontramos en obras pasadas como: *Profundidade de Campo*, *A coruña á luz das letras*, *De Canta-*



Submitted 2018-10-05
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Nuñez Briones, Andrea (2019). Review of *Lingua dell'inchostro – O idioma da tinta*, by Castaño, Yolanda. *Rassegna iberistica*, 42(111), 245-248.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/021

245

res Hoxe, *A segunda Llingua*, que más adelante comentaremos. Para poder entender la importancia de la selección hecha en el volumen traducido al italiano, debemos de contextualizar a la autora y cada una de las obras de donde salen los poemas.

Con apenas diecisiete años, Yolanda Castaño, se convierte, en plena adolescencia, en una poeta premiada y reconocida. Se da a conocer al público ganando el Premio Fermín Bouza Brey de Poesía, que le permite la publicación de *Elevar as pálpebras* en 1995. A partir de ese momento, comienza una carrera meteórica que la lleva a publicar algunos de los títulos más destacados de la lírica gallega de las últimas décadas, como: *Vivimos no ciclo das erofanías* (A Coruña: Espiral Maior, 1998) con el que obtiene en 1997 el II Premio Johan Carballeira, y posteriormente el Premio de la Crítica de poesía gallega. Con edición bilingüe gallego-castellano como *Vivimos en el ciclo de las Erofanías* (Madrid: Huerga & Fierro, 2000). En este libro, que trata el tema del crecimiento a través del erotismo, con el ritual de las emociones y del cuerpo, la autora indaga sobre lo corporal y lo textual.

En el año 2003, publica *O libro da egoísta* (Vigo: Galaxia, 2003; segunda edición en 2004). Con edición bilingüe gallego-castellano como *Libro de la egoísta* (Madrid: Visor, 2006). Una propuesta poética donde se cuestiona la propia identidad y se reformula la voz de las mujeres como sujetos múltiples, plurales e incluso contradictorios. Con temas centrales como el de la multiplicidad del ser, el desdoblamiento del 'yo poético' o el juego de desdoblamiento /reflexión y cuestionamiento continuo.

Con *Profundidade de campo* (A Coruña: Espiral Maior, 2007) obtuvo, en 2007, el XV Premio de Poesía Espiral Maior. Con edición bilingüe gallego-castellano como *Profundidad de campo* (Madrid: Visor, 2009) consigue, ese mismo año, el Premio El Ojo Crítico otorgado por RNE. En esta obra, de versos arriesgados, se reflexiona sobre el proceso de configuración de la identidad. Discurso que, por veces, desde lo confesional, usando la ironía, adquiere fuerza con pensamientos que derivan de la formulación de diferentes dudas del 'yo poético'. Cuestionando cuáles son los límites para definirnos sin limitarnos. Encontramos, asimismo, el concepto de belleza, *Leitmotiv*, en mayor o menos medida de todas las secciones del poemario.

En *Lingua dell'inchiostro* encontramos uno de poemas más afamados de la autora en, por el verso, «Cuando dejo de ser flor, molesto» / «Quando smetto di essere fiore, disturbo» (47) que aparecía en el citado *Profundidade de Campo*.

Posteriormente llega *Erofanía* (A Coruña: Espiral Maior, 2008), trilogía erótica de la primera etapa literaria de la autora, y *A segunda lingua* (Santiago de Compostela: Pen Club de Galicia-Xunta de Galicia, 2014), libro con el que recibe el Premio de Poesía Afundación. En este volumen, la autora, mediante un lenguaje poético elástico que envuelve al público-lector, ofrece fórmulas estilísticas innovadoras

y un lenguaje con registros idiomáticos muy diversos. Interpelándonos desde lo cotidiano para cuestionar, al público lector, acerca de cómo las lenguas y su utilización, modifica el pensamiento y la propia identidad. Tomemos como ejemplo, el verso: «Que clase de persoa serías noutro idioma?» / «Che genere di persona saresti in un'altra lingua?» (15) en *Lingua dell'inchioistro*.

De su poética, cabe destacar algo escrito por ella misma, al principio de su trayectoria que, por su contundencia aplastante, llega a conmovernos: «Creo con frecuencia que a poesía é ese exercicio máxico no que se opera sempre coa periferia. É aniquilar a capital denotativa e ser os arrabaldos do signo. Pero trátase sempre da dúbida. De non deixar de buscar. Aínda que se atope. [...] e a poesía será elástica, líquida, balsámica».¹

Como confiesa en su *Libro da egoísta*, Yolanda «no quiere aprender a llegar, sino aprender a salir». Y así fue como, gracias a sus textos, la autora fue saliendo, poco a poco, de las fronteras gallegas y españolas, llevando la literatura gallega a países como China, Macedonia, Armenia, Argentina, Alemania, etc. y ahora Italia, convirtiéndose, con su ardua labor como conferenciante, recitadora y articulista, en una inestimable embajadora de la literatura y la cultura de Galicia.

Con esta publicación bilingüe, *Lingua dell'inchioistro - O idioma da tinta*, se consigue ampliar la recepción de esta autora gallega, imprescindible para entender la poesía contemporánea, una autora que, sin duda, no dejará pasivo al público-lector italiano.

¹ http://bvg.udc.es/ficha_autor.jsp?id=VolCasta (2019-05-28).

Francesca Zantedeschi

The Antiquarians of the Nation

Riccardo Rao

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Ressenya de Zantedeschi, Francesca (2019). *The Antiquarians of the Nation. Monuments and Language in Nineteenth-Century Roussillon*. Leiden: Brill, pp. 312

El 7 novembre 1659 el Rosselló, aleshores territori de llengua i cultura catalana, esdevingué part de França després de la signatura de la Pau dels Pirineus. No obstant això, la individualitat d'aquesta regió quedà inevitablement vinculada al món occità i al català, redescobrint una catalanitat del passat a través de la renaixença cultural que tingué lloc a França durant el Vuit-cents.

La identitat del Rosselló, amb els diferents àmbits que la componen, ve tractada per Francesca Zantedeschi a través de les pàgines d'aquest volum, el número 16 de la sèrie «National Cultivation of Culture», que aborda temes de nacionalisme - i regionalisme - cultural dins el segle XIX. L'autora, una recercadora interessada a la figura del Rosselló, així com als nacionalismes i la contextualització historicocultural de llur naixement, indaga les relacions i les interaccions entre nació i cultura, d'una banda, i entre regionalisme i nacionalisme de l'altre, dins el debat sobre les identitats nacionals.

El títol *The Antiquarians of the Nation* remet a la figura d'aquests arqueòlegs i filòlegs que contribuïren a la renaixença cultural francesa, recollint totes aquelles dades que resultaren fonamentals pel que fa a la recuperació del patrimoni i la consegüent consciència d'identitat que marcà les províncies de França, com el Rosselló; hi havia una intenció d'obtenir una renaixença a escala nacional, com



Edizioni
Ca Foscari

Submitted 2019-03-29
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Rao, Riccardo (2019). Review of *The Antiquarians of the Nation. Monuments and Language in Nineteenth-Century Roussillon*, by Zantedeschi, Francesca. *Rassegna iberistica*, 42(111), 249-252.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/022

249

Estat francès, encara que, al final, el resultat fou evident dins l'esfera provincial, aconseguint la descoberta de més individualitats.

Els monuments artístics, lingüístics i arquitectònics representen el dipòsit de l'hereditat d'un poble i un concepte imprescindible si es vol afrontar qualsevol àmbit vinculat al patrimoni cultural d'un territori: per aquest motiu, la primera part del llibre - «Monuments» - és dedicada a aquest argument. El capítol està dividit en tres parts: «Tailoring the Repertoire of the French Nation» dona una contextualització historicocultural de França i les seves polítiques orientades a la recuperació del patrimoni antic i la valorització d'una identitat nacional; això permet d'establir i entendre l'escenari en què fou aplicada aquesta política, mitjançant la intervenció d'especialistes, analitzada detalladament en el capítol següent, «Antiquarians and Archaeologists: The Retrieval of Monuments in Roussillon». Aquí l'autora exposa els primers temptatius finalitzats a la preservació dels monuments nacionals, com ara l'*enquête pour la recherche des antiquités* i l'enquesta dins el Département des Pyrénées-Orientales següent, després, el viatge dels *Antiquarians* cap a la descoberta de la França medieval, la promoció dels monuments romànics i la recerca dels cèltics, etapa de la institucionalització arqueològica dins el territori rossellonès, sense oblidar el paper de la CTHS, el Comité des travaux historiques et scientifiques.

La segona part del volum - «Language» - està dividida en dos capítols: «Vernacular Languages to be Preserved as National Heritage: Catalan»; «The Long-Standing Traditionalist Approach to Language Studies». El primer, marca l'evolució dels estudis romànics introduint, en el segon, el connubi català-occità a través de la situació rossellonesa. Determinats subapartats tracten específicament els primers estudis sobre la llengua catalana i l'enfocament utilitzat pels *Antiquarians*, els filòlegs rossellonesos.

Si les primeres dues seccions del volum mantenen un context francès, la tercera i última - anomenada «Catalan Cultural Revival in Roussillon» - ve inserida dins un context català-occità. De fet, un dels dos capítols que la formen exposa les característiques que uneixen les dues cultures: «A Transnational Cultural Context: Occitans and Catalans», a partir del despertar de les províncies franceses, tracta la renaixença cultural occitana i la literatura provençal, la figura dels poetes, la relació entre Occitània i Catalunya, fins a la renaixença d'aquesta última. La segona secció, «Catalan Language and Literature in Roussillon, 1880-1906», aborda temes de llengua i cultura catalana de final de Vuit-cents, arribant a contextos més afins a la política, com el regionalisme i el *Primer Congrès Internacional de la llengua Catalana*, de 1906, verdadera etapa fonamental cap a l'estandardització de la llengua, analitzant també l'impacte que això tingué a Rosselló.

A través de les pàgines d'aquest volum és possible entendre la importància central dels monuments, com a eina de renaixença cultural.

La promoció del govern francès de l'època portà a una valorització de l'art medieval local de cada província, impulsant - inconscientment - el desenvolupament de la individualitat rossellonesa, a més de permetre la descoberta de l'art romànica al país. Al costat de la situació arqueològica no hem d'oblidar el paper del llenguatge, amb les llengües vernaculars - en particular la trobadoresca - i la literatura: pensem a les figures de Frédéric Mistral a Occitània i Jacint Verdaguer a Catalunya, o la influència dels trobadors dins l'escriptura d'un poeta tan majestuós com Josep Vicenç Foix.

Aquesta obra de Francesca Zantedeschi representa una flor dins un panorama literari relatiu al Rosselló bastant àrid, oferint una completa representació d'aquesta regió durant el Vuit-cents. L'autora aconsegueix combinar els seus dos principals interessos vinculats als nacionalismes i al territori rossellonès a través de contextos diferents, cadascun d'ells analitzats detalladament.

Gabriel Sansano i Belso (ed.) *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica*

Fabienne Crastes

Universitat di Corsica Pasquale Paoli, France

Reseña de Sansano i Belso, Gabriel (ed.) (2018). *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica. Una aportació interdisciplinària*. València: Publicacions Institucionals Universitat d'Alacant; Universitat de València; Universitat Jaume I, pp. 217

El volumen dirigido por Gabriel Sansano reúne una selección de once trabajos presentados durante unos seminarios del grupo de investigación HISPOME (Història i Poètiques de la Memòria). Fruto de la colaboración de investigadores de diversas universidades y países, a los cuales se adjunta el testimonio de un represaliado del tardofranquismo, desde la diversidad de las metodologías y de las perspectivas - históricas, antropológicas, literarias, teatrales, cinematográficas, artísticas -, con bibliografías nutridas, la obra constituye una aportación fundamental a la recuperación de un pasado secuestrado, así como una reflexión aguda y profunda sobre memoria e historia, en contra de la amnesia histórica impuesta por el discurso legitimador del franquismo, en contra del pacto del olvido y de una visión totalizadora, hegemónica de la Historia oficial. Se conjugan estas voces múltiples para romper el silencio, contribuir al proceso de reconstrucción y recuperación de la memoria colectiva, en adecuación con el concepto de *Nouvelle Histoire*, que incorpora la complejidad del mundo, y ayuda al conocimiento o re-conocimiento de una alteridad marginada y silenciada.



Submitted 2019-03-30
Published 2019-06-21

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Crastes, Fabienne (2019). Review of *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica. Una aportació interdisciplinària*, by Sansano i Belso, Gabriel. *Rassegna iberistica*, 42(111), 253-256.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/023

253

Para poder olvidar es necesario recordar. Desde el mismo título, la cita en exergo de Laura Alcoba y las palabras liminares de G. Sansano, se evidencia el doble paradigma oposicional olvido-recuerdo, que estructura el libro y articula el concepto de memoria histórica. La reflexión teórica subyacente sobre los conceptos de memoria democrática, histórica y posmemoria, plantea retos ontológicos, epistemológicos, estéticos y éticos que se integran en el debate actual. En la estela de Pierre Nora con su obra *Les lieux de mémoire* se va declinando la noción de espacio de memoria, de lugar, o ‘no-lugar’ (vinculado a la elipsis individual o colectiva) en sus dimensiones tanto concretas como abstractas, tanto reales como ficcionales. El eje cronológico elegido por Gabriel Sansano para vincular las aportaciones da coherencia al viaje que emprende el lector por el espacio y el tiempo, en catalán o en español, a través de diversos lugares geográficos, de Madrid a Barcelona, con un especial enfoque en las zonas de la comunidad valenciana.

El artículo de José Miguel Santacreu Soler nos sitúa de entrada en una actualidad candente, y en las fracturas provocadas tanto en el ámbito político como en el seno de la sociedad civil por la ley estatal 52/2007 y la autonómica de 2017 de la Comunidad Valenciana. El historiador resalta el valor del concepto *Lieux de mémoire* como herramienta de desvelamiento de la historia nacional, y cuestiona sus diferentes significados, encarnaciones, manipulaciones y sus implicaciones en cuanto a la percepción del otro con las posibles asignaciones identitarias negativas e interesadas. *Lieux de mémoire* los constituyen también los hechos históricos cuya rememoración da lugar a interpretaciones, distorsiones ideológicas, políticas, voluntarias o no, según la subjetividad o las ‘trampas’ de la memoria. Juan-Boris Ruiz-Núñez presenta el debate que confrontó al Grup per a la Recuperació de la Memòria Històrica del Segle XX de Benassal con algunos historiadores acerca de los objetivos de los bombardeos de la legión Cóndor a pueblos del Alto Maestrazgo en 1938. Este «afán testimonial reconstructor» se manifiesta también en la ‘literaturización’ de hechos reales, la ‘ficcionalización’ de vivencias personales. Así, Virgilio Tortosa recuerda la tragedia del puerto de Alicante en los últimos días de marzo de 1939, y los mismos acontecimientos bajo el prisma de tres obras de Juan Luis Mira, Jorge Campos y Max Aub.

Si estos ejemplos revelan una búsqueda por parte de un pueblo traumatizado, otros estudios se centran en los espacios de memoria como instrumentos ideológicos de legitimación y asentamiento de los valores del franquismo. Lo ilustran Rafael Sebastià Alcaraz, al analizar la «Contribución del magisterio a la legitimación del franquismo» y en particular la Escuela Normal del Magisterio de Alicante, y José Antonio Martínez Prades, al focalizarse en la arquitectura memorística simbólica en algunas reconstrucciones de la provincia de Alicante según el modelo paradigmático de El Escorial. Joan Marto-

ri ejemplifica el mismo empeño propagandístico durante la visita de Franco a Barcelona en 1942 con la ocupación orquestada del espacio simbólico de la avenida del Paral·lel y la del discurso político que conjugan elipsis de los vencidos y «liturgia de la veneración». Por otra parte, Lluís Quintana Trias aborda la temática del culto a los muertos, fundamental en la construcción de la identidad nacional, a través del caso del Valle de los Caídos. Vicent Gabarda Cebellán aúna a la problemática del reconocimiento de las víctimas olvidadas la de la convivencia de dos memorias asignadas a un mismo lugar y exhuma la historia oculta de 'El Terror' (Paterna), lugar mortífero conocido también como 'el paredón de España'.

Ahora bien, los tres últimos estudios analizan las formas con las cuales las creaciones ficcionales contribuyen a la recuperación de la memoria. Se enfocan los mecanismos de re-construcción de la realidad desde el marco teatral en Cataluña y más particularmente la trilogía de Elena Tornero, estudiada por Isabel Marcillas Piquer, desde la poesía y la narrativa con el recorrido histórico y literario por El Raval de Barcelona, propuesto por José V. Saval a través de dos obras de Manuel Vázquez Montalbán y, alejándonos de las pautas miméticas del realismo tradicional, desde obras literarias y cinematográficas que incorporan elementos fantásticos, o «preternaturales» con el último estudio de Alfons Gregori.

El testimonio final de Francesc Esteve Anton, represaliado por «dudoso político» en los años setenta, cierra el conjunto de una obra que, lejos de toda fragmentación, configura un archipiélago memorístico de gran valor, hace emerger la búsqueda de una memoria más 'justa', la necesidad de una justicia 'reparadora' y hace resonar, más allá de España y de su historia, las palabras de Raimon: «Jo vinc d'un silenci que no és resignat».

Publicazioni ricevute

Riviste

- Anales de Literatura Española Contemporánea*, 44-1° (2019)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Escuela de Estudios Hispano-americanos, Sevilla, 75-2° (2018). Número especial conmemorativo del 75 aniversario / Special issue commemorative of 75th anniversary
Cuadernos Hispanoamericanos, AECID-MAEC, 820 (2018), 821 (2018), 822 (2018), 823 (2019), 824 (2019), 825 (2019)
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria Española. Seminario «Menéndez Pelayo», 45 (2018)
Edad de Oro, *Revista de Filología Hispánica*, Universidad Autónoma de Madrid, 37 (2018)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 126 (2018)
Foreign Affairs Latinoamérica, ITAM, 18-3° (2018), 18-4° (2018), 19-1° (2019)
Índice histórico español, Universitat de Barcelona, 130 (2017)
Revista Iberoamericana, I.I.L.I., University of Pittsburgh, 26(2018), 265 (2018)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 53 (2018)
Testo fronte, IULM, 58 (2018)

Libri

- Agosti, Stefano (2018). *Tre lezioni a Ca' Foscari a cura di Alessandro Costantini*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 72
Albert, Caterina (2018). *Ànimes mudes i altres contes*. Ed. by Kathleen Nerney. New York: The Modern Language Association of América, pp. 155
Aramburu, Fernando (2018). *Autorretrato sin mí*. Barcelona: Tusquets, pp. 192
Betancort, Sonia (2018). *Oriente es una pieza de museo. Jorge Luis Borges, la clave orientalista y el manuscrito de "Qué es el Budismo"*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 311

- Camões, Luís de (2018). *Comédia "Filodemo"*. Ed. crítica a cura di Maurizio Perugi. Genève: CIEP, pp. 354
- Castellà i Pernau, Raquel (ed. literari) (2018). *Flames de la frontera: Catalunya i la Gran Guerra = Catàleg de la exposició, celebrada al Museu d'Història de Catalunya* (29 de juny al 19 novembre de 2018). Barcelona: Generalitat de Catalunya; Museu d'Història de Catalunya, pp. 167
- De Cuenca, Luis Alberto (2018). *Bloc de Otoño*. Madrid: Visor, pp. 172
- Fuster, Francisco (2018). *Aire de familia. Historia íntima de los Barojas*. Madrid: Cátedra, pp. 180
- Lafarga, Francisco (ed.) (2018). *Creación y traducción en España (1898-1936): protagonistas de una historia*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 382
- Martínez García, Pilar (2018). *La poesía de Gonzalo de Torquemada*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. VI+222
- Orazi, Veronica; Pérez Montaner, Jaume (a cura di) (2018). *Le voci di un popolo. Antologia di poeti valenziani*. Alessandria: Edizione dell'Orso, pp. 272. Biblioteca Iberica
- Pérez de Montalbán, Juan (2018). *Primer tomo de comedias*. Vol. 1.4 de *Obras de Juan Pérez de Montalbán*. Ed. de Claudia Demattè, María Moya García, Enrico Di Pastena, Josefa Badía Herrera. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XII + 484
- Pezzé, Andrea (2018). *Delirios panópticos y resistencia. Literatura policial y testimonio en América Central*. Guatemala: Sophos S.A., pp. 301
- Quiroga, Horacio (2018). *Storia di un torbido amore*. Trad. di Elisa Montanelli. San Miniato (PI): Intermezzi Pérez Montaner Editore, pp. 124
- Rubio Jiménez, Jesús; Serrano Asenjo, Enrique (eds) (2018). *El retrato literario en el mundo hispánico (Siglos XIX-XXI)*. Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 453
- Vilalonga, Mariàngela; Casacuberta, Margarida; Perera Roura, Anna (a cura de) (2018). *La construcció literària del territori Costa Brava i Empordà*. Girona: Institut de Llengua i Cultura Catalanes; Universitat de Girona, pp. 327

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia