

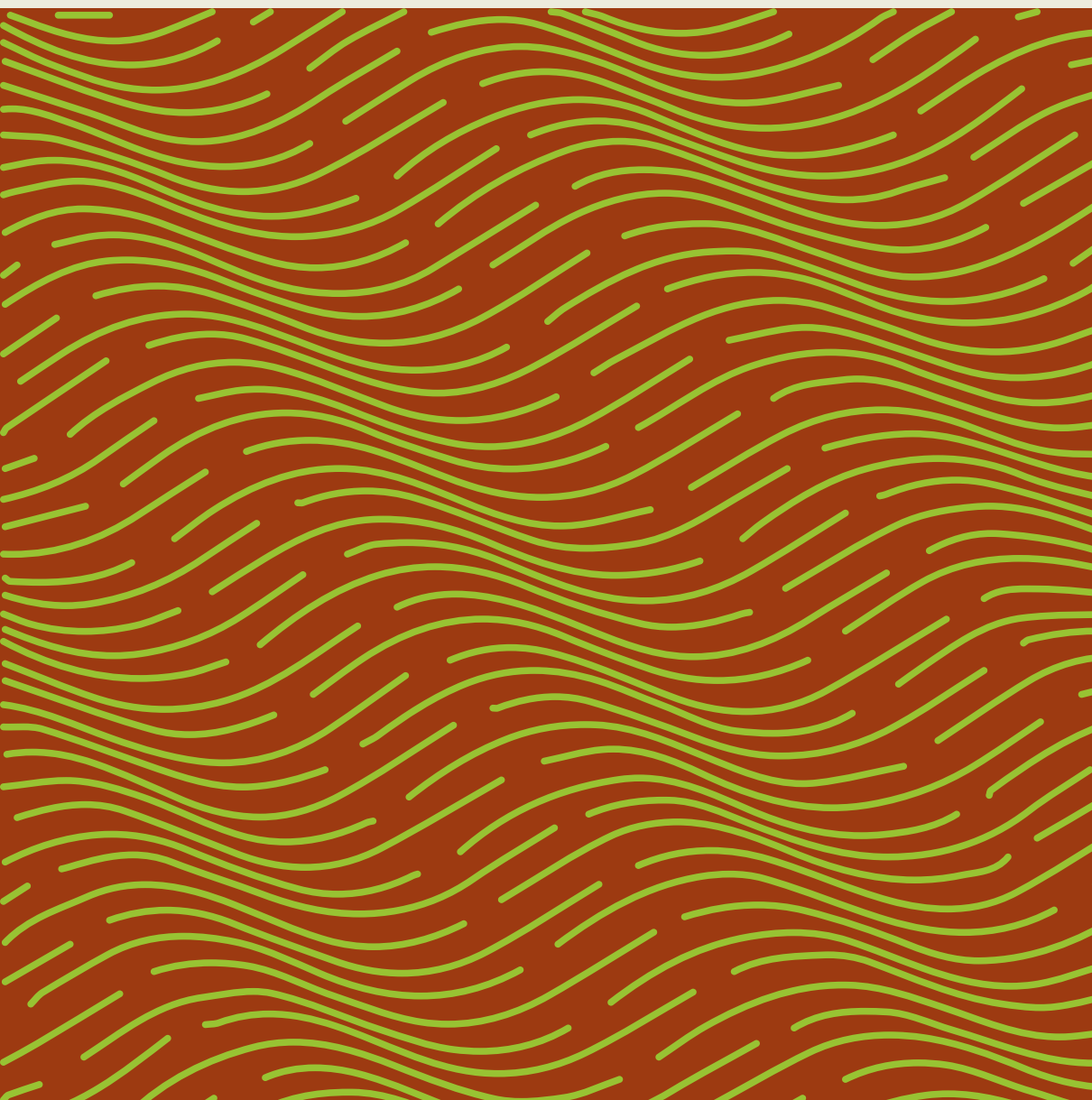
# RASSEGNA IBERISTICA

e-ISSN 2037-6588  
ISSN 0392-4777

Vol. 43 – Num. 114  
Dicembre 2020



**Edizioni**  
Ca' Foscari



e-ISSN 2037-6588

# Rassegna iberistica

Direttore  
Eric Bou

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

# Rassegna iberistica

## Rivista semestrale

**Fondatori** Franco Merigalli; Giuseppe Bellini †

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

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, 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) 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) Alessandro Mistrorigo (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) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Università degli Studi di Milano, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, 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 | Fondazione Università Ca' Foscari Venezia | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2020 Università Ca' Foscari Venezia

© 2020 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

**César Falcón y el grupo teatral Nosotros**

M. Carmen Domínguez Gutiérrez 243

**Escuchando a Pablo García Baena**

Notas sobre la traducción de *Rumore occulto*  
Alessandro Mistrorigo 259

**Nocilla Dream (2006) de Agustín Fernández Mallo**

Una ‘heterotopografía’ del mundo globalizado  
Simone Cattaneo 275

**Exchanged Languages and Anachronistic Translations**

The Case of *Descripción del virreinato del Perú, en particular de Lima*  
Isabel Araújo Branco 305

**El cuerpo colectivo de Antígona**

Mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe  
Laura Alicino 321

**Pluralidades en la transmisión inter/intrageneracional  
a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática  
de Lola Arias**

Surendra Singh Negi 341

**Escenas de escucha**

La representación de la voz en las crónicas de María Moreno  
Julieta Viú Adagio 361



**Do sentimento trágico em Unamuno e Pessoa**  
«Les fois que l'impossible au nécessaire se joint»  
Francesca Pasciolla 379

«*Chassez le national, il revient au galop...*».  
**Eugenio d'Ors en las Décades de Pontigny de 1931**  
Con seis cartas inéditas de Paul Desjardins y una de vuelta  
Xavier Pla 397

#### NOTE

**Enseñar gramática en el aula de ELE,**  
**didáctica de la gramática y gramática pedagógica**  
Algunas nuevas propuestas  
Ignacio Arroyo Hernández 419

**Autobiografía e memorialismo:**  
**Confissões de um Poeta, de Lêdo Ivo**  
Manuel G. Simões 429

**Una entrevista rescatada a Michel de Certeau en català**  
Jordi Cerdà 437

**Iberian Studies: la fertilidad de un campo de estudio**  
**y sus aportaciones a los debates identitarios peninsulares**  
César Rina Simón 449

#### RECENSIONI

Lola Pons Rodríguez  
**El árbol de la lengua**  
Florencio del Barrio de la Rosa 457

Enrico Di Pastena, Valerio Nardoni (a cura di)  
**Federico García Lorca: Poema del cante jondo,**  
**seguito da Architettura del cante jondo**  
Renata Londero 461

Elisabeth Horan, Carmen de Urioste Azcorra, Cynthia Tompkins (eds)  
**Preciadas cartas 1932-1979**  
Susanna Regazzoni 467

<b>Gonzalo Restrepo Sánchez</b> <b><i>Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?</i></b> Santiago Alarcón	471
<b>Eduardo Varela</b> <b><i>La marca del viento</i></b> René Julio Lenarduzzi	475
<b>Marisa Martínez Pérsico</b> <b><i>Il cielo tra parentesi</i></b> Francesco Tarquini	479
<b>María Rosa Iglesias</b> <b><i>Aurelia quiere oír</i></b> Patrizia Spinato B.	483
<b>Valeria Luiselli</b> <b><i>Desierto Sonoro</i></b> Silvia Lunardi	487
<b>Afonso Reis Cabral</b> <b><i>Mio fratello</i></b> Patrizia Spinato B.	491
<b>Milton Santos</b> <b><i>Per una nuova globalizzazione</i></b> Paulo Irineu Fernandes	493
<b>Albert Rossich</b> <b><i>Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604)</i></b> <b><i>i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida</i></b> Marc Sogues	495
<b>Hernán Sánchez Martínez de Pinillos</b> <b><i>Poemes en ondes hertzianes de Joan Salvat-Papasseit</i></b> Enric Bou	501
<b>Najat El Hachmi</b> <b><i>Siempre han hablado por nosotras</i></b> Gloria Julieta Zarco	505
<b>Publicazioni ricevute</b>	509



## **Articoli**





# César Falcón y el grupo teatral Nosotros

M. Carmen Domínguez Gutiérrez  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** In the theatre scene of the 1930s in Spain, in addition to the traditional commercial theatre and the republican avant-garde of Las Misiones Pedagógicas or La Barraca, an alternative proposal emerged whose objectives went beyond the pedagogical and the artistic. Proletarian, or political theatre, linked to European theatrical avant-garde with Soviet roots, was inspired by the principles of Bertolt Brecht and Erwin Piscator. They proposed, from a Marxist perspective, class struggle as means to achieve an alternative socialist model. The theatre company Nosotros, directed by Peruvian exile César Falcón, is the best example of this theatrical avant-garde.

**Keywords** Republican theatrical vanguards. Political theatre. Proletarian literature. Latin American writers in Republican Spain. César Falcón.

**Índice** 1 César Falcón y su lugar en la literatura. – 2 Teatro político – Literatura proletaria. – 3 El grupo teatral Nosotros. – 4 Conclusiones.



## Peer review

Submitted 2020-04-24  
Accepted 2020-09-05  
Published 2020-12-21

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Domínguez Gutiérrez, M.C. (2020). "César Falcón y el grupo teatral Nosotros". *Rassegna iberistica*, 43(114), 243-258.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/001

«Fue un hombre que dedicó su talento, su energía  
y su entusiasmo a la causa del comunismo.  
Algún día, algún crítico curioso leerá su obra  
y nos dará a todos la sorpresa de haber  
descubierto un gran autor.  
Es injustamente desconocida en España la obra de  
César Falcón»  
(Carabantes, Cimorra 1982, 322)

El golpe de Estado y la dictadura de Augusto B. Leguía en Perú (conocida como *Oncenio*, 1919-30) provocó la salida del país de los intelectuales disidentes con el régimen.<sup>1</sup> El gobierno golpista los invitó a estudiar becados en el extranjero.<sup>2</sup> Dos de ellos, César Falcón (1892-1970) y José Carlos Mariátegui (1894-1930), amigos desde que coincidieron en el periódico limeño *La Prensa* y cofundadores de *La Razón*, viajaron así a Europa en lo que en realidad fue una suerte de exilio subvencionado.<sup>3</sup>

José Carlos Mariátegui se estableció en Italia;<sup>4</sup> César Falcón, tras un breve período en París, en seguida se asentó en España donde permaneció de manera casi ininterrumpida hasta 1938.<sup>5</sup> Desde el primer momento adhirió a la causa republicana y se opuso a la monarquía y a la dictadura de Primo de Rivera, lo que le acarreó el exilio en dos ocasiones. Sabedor de sus dotes de propagandista y consciente de la necesidad de difusión del mensaje revolucionario entre las clases trabajadoras concentró sus esfuerzos en los tres canales literarios que consideró más efectivos para esta tarea: la prensa, el mundo editorial y el teatro.<sup>6</sup>

---

1 En el siglo XX hay dos momentos determinantes en la historia de Perú que facilitaron la llegada de algunos de sus intelectuales a Europa. El primero fue el citado, en 1919, tras el golpe constitucional de Augusto B. Leguía, y el segundo en 1936, cuando el general Óscar R. Benavides, con el apoyo del ejército, anuló las elecciones y, en una consulta rayana con lo inconstitucional, se adjudicó la posibilidad de extender su gobierno otros tres años (Muñoz Carrasco 2011, 280).

2 En la nómina de intelectuales peruanos que llegaron a España en esas fechas se encuentran Víctor Raúl Haya de la Torre, Magda Portal o César Moro, entre otros (Muñoz Carrasco 2011).

3 Emilio Peral Vega (2013, 35 nota 5). Breve biografía de César Falcón en expediente original del fondo del Archivo Histórico del Partido Comunista de España (en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid). Para otros datos biográficos cf. Falcón 2007.

4 Aunque poco después volverá a su país para convertirse en opositor y líder político y la figura intelectual de renombre con que lo conocemos hoy. Mantuvo contacto y amistad con César Falcón siempre, hasta su prematura muerte en 1930.

5 Trabajó varios años en Inglaterra como corresponsal y durante la dictadura de Primo de Rivera tuvo que exiliarse a Hendaya, donde conoció a Miguel de Unamuno.

6 Durante sus primeros años en España se relacionó con un buen número de políticos e intelectuales como Indalecio Prieto o Manuel Azaña y colaboró en publicaciones periódicas como *El Liberal*, *El Sol* o *Unión Iberoamericana* (Martínez Riaza 2004, 11).

El advenimiento de la república supuso para Falcón un punto de inflexión en su trayectoria política que lo alejó de los círculos y las personas que había frecuentado hasta entonces y radicalizó su postura política: en 1933 se afilió al Partido Comunista de España (PCE) y trabajó en *Mundo Obrero* – del que fue editor y director – y *Frente Rojo*, las dos publicaciones periódicas al servicio del partido. En el ámbito editorial lanzó *Historia Nueva* (1928-34)<sup>7</sup> y fundó un semanario, *Nosotros* (1930-31), que daría nombre a su aventura teatral, objeto de estudio de este trabajo, cuya experiencia le permitió organizar, ya en la contienda, *Altavoz del Frente*.<sup>8</sup>

En 1938, ante la inminente derrota del bando republicano en la guerra civil se exilió en Francia donde permaneció hasta 1940. Su nacionalidad española, concedida de manera extraordinaria por el gobierno republicano, le causó numerosos problemas pues el gobierno peruano no aceptó la doble naturalización y no le permitió residir en el país al considerarlo, paradójicamente, ciudadano español. Tras una breve estancia en Estados Unidos, entre 1942 y 1946, adonde viajó para gestionar su regreso a Perú, volvió de manera fugaz a Lima para terminar instalándose en México en 1946, lugar en el que residió prácticamente el resto de su vida y donde fundó dos revistas – *Rangos* e *Historia Nueva* – en las que siguió escribiendo sobre España.<sup>9</sup> Murió en Lima en 1970, adonde había vuelto unos meses antes (Muñoz Carrasco 2011, 286).

## 1 César Falcón y su lugar en la literatura

En 2010, gracias a la mediación de su hija Lidia Falcón – también ella escritora y reconocida activista feminista –, se reeditó una de sus novelas, *Madrid*, crónica de la contienda española. El resto de su narrativa, su dramaturgia, sus escritos políticos y sus artículos periodísti-

---

<sup>7</sup> El plan editorial de *Historia Nueva* fue diseñado para «rectificar la historia y organizar el mundo hispánico» dando a conocer la obra de autores españoles e hispanoamericanos. Pero su nefasta gestión llevó en 1930 a la quiebra de la editorial, que desapareció al año siguiente. En esta aventura se embarcó con José Venegas, después exiliado republicano, quien en sus memorias habla francamente mal de él. Cf. Venegas [1943] 2009, 143-8.

<sup>8</sup> Conjunto de actividades que acercaban libros y espectáculos teatrales a los soldados en el frente y que, además, incluía la publicación de un semanario del mismo nombre (Martínez Riaza 2004, 108-9). Para un estudio en profundidad de esta iniciativa del matrimonio Falcón es imprescindible la lectura de «Altavoz del Frente: una experiencia multidisciplinar» de Peral Vega (2013, 31-84).

<sup>9</sup> Fue autor de varias obras de interpretación de la realidad española: *Crítica a la Revolución española - desde la dictadura a las constituyentes* (1931), *Madrid* (1938), *España sostiene en Ginebra su línea de lucha por la democracia y la paz* (1938), *El mundo que agoniza* (1945), *Algunas condiciones necesarias para la Reconquista Nacional* (1955) y *Por la ruta sin horizonte* (1961) (Martínez Riaza 2004, 11-12).

cos siguen, en su mayor parte, perdidos o dispersos. Sin subestimar la dificultad, evidente, de encontrar los documentos originales que permitan la recuperación de su figura y obra literaria, ni los esfuerzos que en los años ochenta hicieron algunos críticos literarios – entre los que destacan Cobbs, Santonja o Esteban –, la complejidad de su carácter y la radicalización de sus posturas políticas y de sus actividades literaria y teatral – fruto esta de la experiencia vanguardista del *agit-prop* (agitación-propaganda) soviético, fugaz y fracasada en el tiempo – han contribuido a su olvido. Su obra quedó revestida de una valencia exclusivamente política, infravalorada su aportación artística a la vez que juzgada de subversiva. Y, sin embargo, su figura tiene un interés especial por múltiples razones: por lo novedoso, rompedor y radical de su propuesta estética; por ser protagonista de pleno derecho de la vida política y cultural de la capital, pero con unas convicciones que, aunque profundamente republicanas, no siempre coinciden con las de los canales artísticos oficiales; y porque su análisis de la política y sociedad españolas – que conoce a la perfección – es, también, o además, una mirada extranjera. La alteridad de esa voz hispanoamericana debería ser un aliciente para el estudio de su obra, pues la otredad de esa opinión permitiría un nuevo diálogo con la cultura española republicana.

César Falcón no forma parte del canon literario peruano. Mientras Mariátegui, el amigo con el que partió al exilio, es, hoy, reivindicado como uno de los nombres fundamentales de las letras peruanas, Falcón es prácticamente un desconocido. La profesora Muñoz Carrasco (2011, 284) justifica esta desigualdad de la siguiente manera: Mariátegui en su estancia italiana siguió siendo atento espectador de lo que ocurría en su tierra natal y, apenas pudo, regresó para seguir ocupándose de la política peruana; César Falcón, sin embargo, centró todas sus energías en la política española – en su obra solo hay un texto dedicado a su país, *El pueblo sin Dios* (1929) – y, cuando quiso volver, no logró adaptarse y se mudó a México. Evidentemente, esto ha provocado que en su propio país sea un autor muy poco estudiado, menos aún publicado. Lo sorprendente es que, a pesar de su frenética actividad literaria, periodística y propagandista, también es un autor prácticamente desconocido en España y México. Así que, por desgracia, al olvido peruano se suma el español. Y esto llama la atención porque desde los años noventa del siglo pasado y, en especial, en las dos primeras décadas de este XXI, se ha ido recuperando a todos los autores que de una manera u otra participaron en los movimientos culturales republicanos y que sufrieron el trauma del exilio. En cambio, César Falcón, exiliado en México después de vivir casi dos décadas en España, donde siguió escribiendo sobre el problema de España, no ha sido nunca estudiado como parte de ese exilio. La falta de evidencias en otro sentido permite solo suponer que, como afirma Muñoz Carrasco, se debe a su condición de extranjero

(«en España nunca dejó de ser considerado un escritor hispanoamericano», 2011, 284), razón por la cual no se han interesado en él los estudios de recuperación de la obra literaria de la intelectualidad republicana exiliada. Intelectualidad que, expulsada físicamente de España, quedó también excluida de su canon literario – del que hasta ese momento era parte fundamental –, no siempre reclamada como parte de la literatura de la sociedad que los acogió, y a menudo relegada a una especie de limbo literario.

César Falcón sería, desgraciadamente, el ejemplo perfecto para abrir un debate sobre los modelos historiográficos actuales, excesivamente nacionalistas, y la necesidad de superación de estas categorías. A este propósito es especialmente interesante la propuesta metodológica sobre los estudios culturales del exilio republicano capitaneada por María Paz Balibrea (2017).

## 2 Teatro político – Literatura proletaria

Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX produjeron textos muy distintos no solo en sus contenidos y formas discursivas, también en sus propuestas y objetivos a los que la crítica literaria ha categorizado con muy diversas etiquetas. La obra de César Falcón podría encuadrarse bajo lo que la historiografía española ha dado en llamar literatura proletaria, o ‘tercera vía’, alternativa a las literaturas republicana y revolucionaria, donde la primera era la escrita dentro de los límites tradicionales, sin cuestionar los márgenes literarios ni su propia definición, aunque eso sí, impregnada de los valores humanistas de la república;<sup>10</sup> y la revolucionaria que, frente a la orteguiana deshumanización del arte y a la literatura republicana humanista, proponía una visión de sí misma ligada y comprometida con la revolución; dirigida a la pequeña burguesía para que la revolución avanzase, también fue leída y asimilada por las capas más culturizadas del proletariado. Esa literatura proponía la politización revolucionaria de los escritores, la superación de la división entre vanguardia política y vanguardia literaria, sí, pero que la literatura no dejase de ser literatura. Eran pues hombres de letras con voluntad revolucionaria, pero sin ánimo de subvertir su herramienta de trabajo.<sup>11</sup> En cambio, la literatura proletaria fue aquella en la

---

**10** De aquí que en muchas ocasiones haya sido etiquetada como ‘social’ en el sentido de «aquella que da cuenta de la situación histórica del ser humano y no de la situación histórica del proletariado o del burgués. En un caso el progreso y la reacción, en el otro la lucha de clases» (De Vicente Hernando 2009, 33).

**11** En la llamada literatura republicana se incluirían una buena parte de los intelectuales de la Generación del 14 y la casi totalidad de los de la Generación del 27. En la litera-

que el proletariado se contaba a sí mismo. ¿Existió? He ahí la cuestión: «porque, y aquí viene lo paradójico, si nos libramos del lastre ideológico que nos habita y en el que habitamos sobre qué es o deja de ser lo literario, cabe decir rotundamente que durante los años de la República la mejor literatura que se produjo fue la literatura proletaria» (Bértolo 2009, 191). Que la literatura proletaria es la mejor literatura producida en la década de los treinta del siglo XX es una afirmación sin duda discutible, pero no el hecho de que, como intuye el crítico, quizá la compañía Nosotros de César e Irene Falcón fue el mejor ejemplo de literatura proletaria, además de ser inspiración y modelo del teatro republicano de contienda dirigido pocos años después por María Teresa León y Rafael Alberti.<sup>12</sup>

El teatro normalmente reivindicado por la crítica como republicano es el de las Misiones Pedagógicas, diseñado por Alejandro Casona y complementado por el de La Barraca, vanguardia universitaria de Federico García Lorca. Fue un teatro vanguardista que sustituyó la escena clásica con escenarios poco convencionales y recuperó las obras del teatro áureo español (Calderón, Cervantes o Rueda, entre otros) (Aznar Soler 1997). Pero en la escena teatral, además del tradicional teatro comercial y la vanguardia republicana, había surgido una propuesta escénica alternativa cuyos objetivos iban más allá de lo pedagógico y lo artístico. Heredero de la vanguardia teatral europea de raíz soviética, inspirado por los principios de Bertolt Brecht y Erwin Piscator (de su ensayo publicado en 1929 toma su nombre), dos de sus dramaturgos más representativos, este teatro ‘político’ cuestionaba los sistemas políticos anteriores y sus respectivas organizaciones sociales y económicas y proponía, desde una óptica marxista, la lucha de clases que permitiese alcanzar un modelo alternativo socialista (Patterson 2003, 1-3).

‘Político’, en realidad, es un calificativo redundante para el teatro dado que el drama, desde sus orígenes en la catarsis aristotélica, lo es, pues comporta una materialidad y medialidad que, además de diferenciarlo claramente del resto de las artes, busca precisamente la empatía del público (Fischer-Lichte 2001 y 2005). Pero se utilizó esta etiqueta para subrayar que lo novedoso de esta nueva dramatur-

---

tura revolucionaria Sender, Arconada o Arderius. Cf. Bértolo 2009. Si bien el autor afirma: «Creo que publicaciones como las de López de Abiada sobre esta literatura o textos como los de Víctor Fuentes, José Antonio Fortes, Gonzalo Santonja, Luis Fernández Cifuentes o Eugenio de Nora, José Esteban, Iris Zavala, Julio Rodríguez Puértolas y Carlos Blanco Aguinaga me exoneran de entrar en una descripción de lo que podemos llamar la literatura revolucionaria de preguerra en la que inevitablemente hay que contar el deslizamiento hacia posiciones prorrevolucionarias de buena parte de los integrantes de la Generación del 27 con Alberti como paradigma de esas transformaciones» (2009, 188).

**12** Sobre el teatro de la contienda cf. Torres Nebrera 2003; Denis, Peral Vega 2009; Martín Gijón 2011; Martínez Gallego, Laguna Platero 2013.

gia era su clara intención subversiva, entendiéndolo subversivo en el sentido de que la literatura ya no era un fin en sí misma; el arte literario quedaba supeditado a la política, diferencia radical con el resto de las propuestas vanguardistas republicanas.

Irene y César Falcón, fundadores de la compañía Nosotros, fueron grandes admiradores de Erwin Piscator, de quien habían visto varias representaciones en sus viajes por Europa. El dramaturgo alemán abogaba por la simplicidad de la expresión dramática y la exaltación sentimental de la clase trabajadora y defendía que los artificios artísticos estaban subordinados a la meta revolucionaria: el objetivo era la lucha de clases que acercara la revolución. Era este un teatro de urgencia con mensaje ideológico explícito en el que sus autores no ocultaban su intención política, sino todo lo contrario, de aquí que recibiera la etiqueta de *agit-prop*.<sup>13</sup>

Mi idea fundamental es que la cultura y el arte no pueden permanecer pasivos en un momento histórico tan importante... [...] el arte teatral, sobre todo, es un arma; tendríamos que arrojar carteles por las calles con el texto “podemos disparar con cultura y con arte, como con cañones” [...] un espectáculo que no guarda ninguna relación con los ideales por los cuales luchamos, que no expresa las necesidades de la revolución y del momento actual, no podría tener el éxito deseado; antes al contrario, sería un estorbo, ya que distraería a los soldados de la revolución y en vez de fortalecer su moral, la menguaría. (cit. en De Vicente Hernando 2003, 61-4)

Este fragmento de un discurso de Piscator en su visita a Cataluña en 1936 y el informe del traductor que lo acompañó en el viaje, Ferenc Olivér Brachfeld, resumen las premisas del dramaturgo: 1) el teatro como arma política y cultural; 2) la necesidad de un repertorio adecuado a la nueva situación; 3) la implicación de actores y público; 4) el papel complementario de los actores profesionales y de los amateurs; y 5) la ejemplaridad del modelo teatral soviético.

El proyecto de los Falcón cumplió con todos estos objetivos. Y fue, precisamente, esa subversión, en términos de violación de esas fronteras autónomas de la literatura estudiadas por Pierre Bourdieu, lo que provocó su fracaso y posterior olvido. El teatro proletario infringió las reglas del juego del campo literario. Se aprovechó, sí, de «una herencia acumulada por la labor colectiva» (Bourdieu [1995] 2018, 348) que se situaba en la base del texto dramático: los sainetes, el entremés, el auto sacramental, etc, ayudaron al público receptor, en su mayoría iletrado, a entender el mensaje. Se escribieron piezas

---

**13** Para la recepción de Piscator en España cf. Vélez Sainz 2018 y De Vicente Hernando 1992 y 2003.



que mantenían estas formas y modificaban, dentro de los límites del juego, su contenido en función del devenir histórico, pero era la propia producción del texto dramático y su puesta en escena lo que dinamitó las fuerzas de los varios agentes del campo literario. La literatura proletaria en general, y la de César Falcón en particular, se distinguió claramente del resto de las literaturas producidas durante el periodo republicano, porque no se materializó en publicaciones - *capital material* - que alcanzaron un determinado estatus y permitieron una cierta posición - *capital social* - a quienes las escribieron; tampoco irrumpió en el mercado para generar beneficios a varios agentes: al autor, al editor, al crítico y al librero respectivamente. Su puesta en escena tampoco generó bienes materiales - *capital económico* - al empresario teatral, al director, a sus actores, etc., pues los miembros de la compañía hacían de todo y no eran profesionales, no buscaban una recompensa conspicua, sino la modesta supervivencia porque lo que les interesaba era la difusión de un mensaje, de un ideal social que ni ellos, ni sus espectadores compartían con la sociedad circunstante y por tanto que no coincidía con el *capital simbólico* del campo literario tradicional.

Es precisamente esa subversión la que hace de esta compañía y su andadura interesante objeto de estudio para la crítica literaria, porque nos acerca a un tipo de literatura que no se enmarcaba en la tradición cultural propia, sino que pretendió englobarse en una vanguardia que primó lo político, de raíz soviética, completamente contemporánea a su quehacer.

### 3 El grupo teatral Nosotros

En agosto de 1932, César e Irene Falcón fundaron el grupo de teatro Nosotros.<sup>14</sup> Ambos dejaron testimonio escrito de esta gran aventura: Irene Falcón en su biografía, *Asalto a los cielos* (1996), y en la entrevista que concedió al profesor Cobb en 1982 (Cobb, Falcón 1986) y César Falcón en el artículo «El teatro proletario en Asturias» publicado en el periódico *La Lucha* en enero de 1934 (Falcon 1988).

---

**14** Irene Levi Rodríguez (1907-99), más conocida como Irene Falcón, por su matrimonio con César Falcón, contraído en Escocia en 1923 (el único país que les permitió casarse pues ella era menor de edad). Muy joven trabajó como bibliotecaria para el científico Ramón y Cajal, al que traducía textos, pues descendiente de una familia de judíos alemanes había estudiado con el Colegio Alemán de Madrid y hablaba fluidamente alemán e inglés además del español. Después se dedicó al periodismo en Inglaterra y España durante los años veinte y treinta, y fue asistente personal de Dolores Ibarruti, la Pasionaria, a la que acompañó en su exilio en la URSS. Volvió a España, donde murió, tras la muerte de Franco. A pesar de haberse separado de su marido antes del estallido de la guerra siguió utilizando su apellido de casada toda la vida.

La idea del grupo teatral nació en un quiosco de periódicos de la glorieta de Cuatro Caminos de Madrid, donde el matrimonio se reunía con jóvenes trabajadores en su mayoría anarquistas, comunistas y socialistas. Se propusieron representar obras de la vanguardia soviética, el *agit-prop* o teatro de agitación política siguiendo las consignas de Piscator (Cobb 1986, 248). Así entre las primeras obras puestas en escena destacan *Hinkemann* de Ernst Toller<sup>15</sup> o *El albergue de noche* de Maxim Gorki.<sup>16</sup> El proyecto fue creciendo gracias a la aceptación del público y se sumaron a la andadura el dibujante Ramón Puyol y las hermanas O'Neill.

En enero de 1933 estrenaron la obra de Carlota O'Neill *Al rojo*, y en la primavera de ese mismo año *La peste fascista* y *Asturias*, ambas de César Falcón. Ese verano Irene Falcón se marchó junto a dos de sus colaboradores al Primer Congreso Internacional de Teatros Proletarios de Moscú, también llamado la Olimpiada Teatral, donde ejerció de traductora y trató directamente con su director, el mismísimo Piscator. A la vuelta, la compañía hizo una gira de dos meses por Asturias, que se alargó a Santander y Vizcaya, arropados por militantes comunistas y socialistas que les daban alojamiento y manutención.<sup>17</sup> El Bienio Negro supuso el fin de la experiencia pues, tras la separación del matrimonio y la ilegalización del Partido Comunista, ella se exilió en Rusia con su hijo. Él, aunque decidió quedarse, se dedicó a otros proyectos políticos y sufrió la cárcel en un par de ocasiones.

Lo importante de esta experiencia teatral es que entre todos sus participantes circuló la idea de que el arte era un instrumento de instrucción y educación política que habría permitido construir un mundo radicalmente nuevo y mejor. El teatro proletario, como ya se ha dicho, fue una experiencia dramática radicalmente contraria a la burguesa convencional, pero también distinta de la vanguardia republicana. Con el teatro republicano coincidió en varias características: el cambio de escena, de público y, necesariamente, de temática. Hasta los años treinta, el espectador exclusivo del teatro había sido el burgués, que asistía a representaciones comerciales en insta-

---

**15** Judío polaco de origen sefardí que escribió esta obra mientras en 1923 cumplía condena en prisión por alta traición por su participación en el gobierno espartaquista de Baviera. La obra, de alto contenido autobiográfico, trata de un soldado que combate en la Gran Guerra y tras ser herido queda mutilado en los genitales. Su experiencia lo convirtió en un pacifista convencido.

**16** También conocida como *Los bajos fondos*, escrita en 1902 y una de las obras más exitosas del autor ruso en la que hace una descarnada fotografía de las clases más desfavorecidas. César e Irene Falcón asistieron a una representación de la obra adaptada por una compañía rusa en el Teatro Español de Madrid en 1932 y decidieron añadirla a su repertorio (Falcón 1996, 104). Sobre el teatro de Gorki en la escena española cf. Azcue 2018.

**17** En esta gira César Falcón no participó porque se había embarcado en la campaña política fallida para optar a ser diputado por Málaga.

laciones convencionales (los teatros).<sup>18</sup> Por el contrario, la vanguardia teatral republicana, al igual que la soviética – en ambas el teatro se considera una potentísima herramienta educativa –, buscó un nuevo espectador: el pueblo. En la experiencia republicana el ‘pueblo’ fueron los campesinos; la seña de identidad, el medio rural, de aquí las Misiones Pedagógicas o La Barraca. Pero para el teatro soviético, el ‘pueblo’ era el proletariado, la clase trabajadora de las ciudades y no del campo. Por tanto, hay una neta diferencia entre el contexto de unos y otros, entre medio rural y medio urbano. Esta diferencia de públicos supuso, además, un cambio de temáticas respecto a lo anterior pero también entre ambas propuestas teatrales.

Al inicio, el repertorio de la compañía se nutrió de las obras extranjeras que los fundadores, el matrimonio Falcón, habían visto o leído: las ya citadas de Toller y Gorki; *Cyankali* de Friedrich Wolf; *Los siete ahorcados* de Leonid Andrelev; *Asia* de Paul Vaillant-Couturier;<sup>19</sup> *El invento* de Tom Thomas; *La chinche* de Maiakovski y el sainete revolucionario *La fuga de Kerensky* de Hans Hauss. El bagaje cultural de ambos esposos y sus viajes por Europa les permitió traducir y adaptar las obras que habían visto representadas en otros lugares y difundir de esta forma su mensaje. Con el tiempo, también escribieron y representaron obras propias. Ambos eran periodistas y su experiencia en la inmediatez comunicativa les facilitó la tarea de escribir obras teatrales en las que primase la rapidez de la información y la celeridad del mensaje en el lenguaje teatral: *La conquista de la prensa*<sup>20</sup> y *El tren del escarparte*, Irene Falcón;<sup>21</sup> *La peste fascista* o *Asturias*,

**18** El panorama teatral español, además, durante las primeras décadas del siglo XX, vivía una situación crítica: se representaban obras decadentes y comerciales, sin apenas renovaciones escénicas, argumentales o técnicas. Los autores apenas tenían formación pues no existían – a diferencia de lo que ocurría en Europa – las escuelas de arte dramático. Y se apostaba todo al éxito de taquilla (Fernández Martín 2009, 40). Hubo algún tímido intento de renovación teatral, como por ejemplo los de la familia Baroja con la compañía Mirlo Blanco o la compañía El Caracol – inspirada en el Teatro de Arte de Moscú – pero fueron anecdóticos porque era prácticamente imposible sobrevivir en los escenarios españoles con obras no convencionales.

**19** «Asia de Vaillant-Couturier era una cosa muy interesante y de gran efecto, porque aparecía un enorme capitalista con chistera, con una barriga enorme, un yanqui desde luego. Una puerta se abría de pronto y la gente irrumpía en unos aplausos extraordinarios porque veía que el futuro era que ese soldadito, hijo del pueblo, iba a triunfar como así ha sido» (Cobb, Falcón 1986, 270).

**20** El cronista de *ABC* que asistió a la representación la definió como «un poema de los hombres-máquinas, condenados a imprimir las ideas burguesas llamadas a aniquilarles, se logra plásticamente y en el tono del diálogo la sensación buscada». Peral Vega, quien recupera la cita, afirma que debió efectivamente ser singular pues el propio Falcón, con motivo de su estreno, la definió como un ‘entremés mímico’ (2013, 58).

**21** De las obras de Irene Levi no ha quedado ninguna copia. Solo las referencias a sus representaciones y las breves pinceladas que la propia autora dio en sus memorias (Falcón 1996, 107-8). De *El tren del escarparte* ella misma cuenta que la escribió pen-

César Falcón;<sup>22</sup> *Me engaña mi mujer y no me importa*, Joaquín García Hidalgo;<sup>23</sup> o *Al rojo*, Carlota O'Neill.<sup>24</sup> Los miembros de Nosotros no perseguían – y esta es una diferencia fundamental con las otras vanguardias teatrales del momento – una búsqueda de sus orígenes literarios y la recuperación de una identidad netamente ‘española’ como sí hizo la Generación del 27, por ejemplo, con el teatro clásico de los Siglos de Oro. Pretendían construir una nueva identidad, la proletaria, con parámetros internacionales y socialistas.

La organización del grupo era, además, completamente distinta a las del teatro comercial burgués y del teatro republicano. Su *modus operandi* era cooperativo y colaborativo. En la compañía, los actores – por lo menos en sus inicios – no eran actores profesionales, eran trabajadores en paro que aprendían sus propios papeles y los representaban. Los rudimentos artísticos eran básicos o inexistentes, lo que suponía un problema porque llevaba tiempo formarlos y en cuanto encontraban trabajo se marchaban. Si bien con el tiempo se les unieron actores profesionales desempleados e incluso formó parte de la compañía una familia de actores sin empleo, los Sopena. Esto significó, en opinión de Christopher Cobb, que la calidad de sus representaciones fuese superior a la del resto de las compañías de teatro proletario gracias a la formación y profesionalización de sus miembros (Falcón 1996, 113). César Falcón, en cambio, encontraba un inconveniente a esta formación previa: tenían que aprender a sacudirse los convencionalismos capitalistas y no todos los actores lo consiguieron.

El Teatro Proletario no puede interpretarse con las maneras, prejuicios y convencionalismos ramplones del teatro burgués. Exige de los actores una técnica nueva, que abarca desde la inflexión de voz hasta la actitud corporal. Los actores de la Compañía del Teatro Proletario, oriundos del teatro burgués, han tenido que hacer un esfuerzo formidable de comprensión y asimilación para despojarse de las taras adquiridas y adaptarse al nuevo arte. Han tenido que hacer un esfuerzo de reeducación artística. (Falcón 1988, 107)

Todos los miembros de la compañía hacían de todo, el público pagaba muy poco por entrar a la representación y la recaudación se re-

---

sado en su hijo Mayo, quien además interpretó el papel. La obra está inspirada en las súplicas del crío para que le comprasen un tren de juguete que veían en un escaparate.

**22** Que firmó, como afirma Irene Falcón, con su segundo apellido, César Garfías. La autora no explica por qué (Falcón 1996, 108).

**23** Obra que daba pautas y abordaba la infidelidad femenina desde la perspectiva revolucionaria.

**24** Obra en un acto donde se habla de los problemas de las proletarias explotadas en un taller de alta costura donde las más bonitas son reclutadas bajo la excusa de ser modelos, pero en realidad son sometidas a explotación sexual (Falcón 2007).

partía - descontados los gastos - en partes iguales entre todos los que habían montado el espectáculo.

Al igual que las otras experiencias teatrales republicanas, al principio, la compañía era ambulante e iba por los pueblos de la sierra de Madrid representando sus obras. Al poco de comenzar sus andanzas - en parte gracias al éxito de sus representaciones entre el proletario, en parte gracias a los contactos de sus fundadores - consiguieron crear un sistema de cuotas de socios con las que alquilaron una antigua carbonería en la calle de Alcalá de Madrid, que adaptaron como sala y que llamaron Teatro Proletario y que funcionó además como escuela teatral - algo inédito en el Madrid de la época - y como sede de cursos y seminarios en los que participaron entre otros, Luisa Carnés. También hicieron varias giras, las más importantes por Asturias y Toledo (Falcón 1996, 107-11).

Sus funciones teatrales combinaban varios tipos de piezas, generalmente las tradicionales del género chico y del repertorio popular clásico español: sainetes, entremeses, juguetes cómicos que se combinaban con juegos infantiles, números musicales y recitales de poesía que permitían involucrar activamente al público, objetivo primordial de estas puestas en escena. En estas formas dramáticas se dibujaba un universo maniqueo donde los capitalistas representaban el mal y el mundo tras la revolución de los trabajadores sería una suerte de paraíso. Escritas con una clara intencionalidad política, destinadas a un público en su mayor parte iletrado o poco alfabetizado, en ellas primó la claridad y sencillez del mensaje sobre la forma estética de las composiciones. Al igual que en el teatro popular español anterior al siglo XIX, la obra representaba el propio mundo y fijaba conceptos e ideas, a menudo mediante personajes simples y alegorías que encarnaban conceptos y figuras básicas, de aquí que los textos estén repletos de figuras retóricas como metáforas («¡hay que *ahogar en sangre* el movimiento marxista!» afirma el fascista en el cuadro tercero de *La peste fascista*) hipérboles («tú deliras muchacho» dice el *Capital* al obrero en la primera escena) o sinécdoques («¡viva el frente único!» gritan los obreros en la última escena), por poner varios ejemplos.

El único texto dramático recuperado de César Falcón, por ahora, es *La peste fascista* (1933) localizado por la estudiosa Catherine O'Leary (2017) entre los expedientes de censura teatral de la república custodiados en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.<sup>25</sup> Para representar la obra era necesario proporcionar con una cierta antelación una copia al censor, que informaba a sus

---

**25** El manuscrito se encuentra en el AGA (Archivo General de la Administración), con signatura 21/05800. La lectura y las citas al texto son a través, y gracias, al texto de Catherine O'Leary que ha transcrito la obra en el artículo citado y que aclara que el guion conservado es un texto manuscrito por Irene Falcón.

superiores de la pertinencia de su puesta en escena. Además, asistía a la primera función para constatar que el texto correspondía con el recitado en la representación y que informaba a sus superiores de todo lo que rodeaba al espectáculo: público, actores, recepción del público, los asistentes, la situación en general que generaba la obra.

*La peste fascista* es una alegoría donde las figuras retóricas juegan un papel determinante. Se estructura en un acto con tres escenas cortas. La trama es de una sencillez desarmante, pueril. Se trata de la lucha de fuerzas entre el *Bien* y el *Mal*. El primero encarnado por el proletariado y el segundo por el capitalismo. En esta oposición binaria de fuerzas, ayudan al capital los fascistas, que apelan a la raza, a la religión y a la patria. Los proletarios, en cambio, son numerosos, cantan en coro y luchan unidos. Lo interesante de toda la obra es la victoria del proletariado que, abrazado en un coro de vivas, tiene como objeto derrumbar los límites escénicos e invitar a la audiencia a participar, en una clara referencia a la concepción teatral brechtiana, pues la cercanía con el espectador - además de matizar el modo de actuar del actor - permite hablarle, increparlo, obligarlo a participar, algo que no era ni normal ni posible en los espacios cerrados convencionales del teatro burgués decimonónico.

La pieza estaba pensada para ser escenificada en cualquier lugar, por inusual e improvisado que fuese el escenario. Y el número de personajes era reducido, probablemente porque no eran compañías muy numerosas; porque sus miembros no eran actores profesionales y se dedicaban a otros menesteres; y para simplificar las tramas argumentales pues los personajes representaban un concepto de orden moral y simbólico.

En este texto no hay acotaciones al vestuario y la didascalia del dramaturgo es insignificante, seguramente porque la simplicidad del texto no genera dudas para su puesta en escena. La escenografía se somete al mensaje, como la trama argumental - simple, lineal y sencilla - y el lenguaje - directo, dialogado pero incendiario y maniqueo. La difusión de este mensaje es el objetivo primordial de esta dramaturgia.

#### 4 Conclusiones

A lo largo de estas páginas se ha pretendido recuperar una de las tantas manifestaciones de la efervescencia cultura republicana: el teatro político. El problema de la recepción de esta literatura proletaria no solo tiene que ver con la naturaleza de su propuesta: periférica y marginal por su propio paradigma (la literatura al servicio de la lucha de clases), sino con el fracaso del proyecto (la construcción de una realidad sociopolítica alternativa). Pero, sobre todo, con los medios artísticos para alcanzarlo que modificaron radicalmente

el sistema imperante: autor colectivo, actores amateurs, textos deliberadamente inéditos, distribución equitativa de las ganancias o circuitos alternativos que han contribuido a la dispersión, y desaparición, de muchas de las pruebas documentales que permiten su estudio. En todo caso, y a pesar de las dificultades añadidas (la muerte de sus protagonistas que permitía suplir o completar la hipotética falta de pruebas documentales), se ha de continuar el trabajo de los estudios ya citados porque fue una experiencia alternativa, distinta, desconocida, en la vida cultural republicana que sirvió, además, de laboratorio para otras posteriores como la de Guerrillas de Teatro o la del propio César Falcón, Altavoz del Frente.<sup>26</sup>

La obra de Falcón, además, como ya ha quedado anotado en este texto, sugiere un diálogo muy distinto con la cultura republicana, por la diversidad de su propuesta y por la otredad de su autor, que llega a España con 27 años pero que convierte su situación política y cultural en núcleo central de su obra el resto de su vida (no solo en su estancia española, también en su exilio). Por eso, el silencio al que ha quedado condenado César Falcón es una prueba acusatoria evidente de la necesidad de superación de las categorías metodológicas clásicas con las que estudiar la literatura republicana (y no solo) pues las fronteras nacionales (con lo que eso implica: nacimiento, ciudadanía y residencia, entre las más evidentes) no pueden seguir siendo las claves hermenéuticas que permitan la expulsión o la marginalidad de un autor de un determinado canon literario. Es necesario, pues, repensar las identidades y los exilios en clave transnacional y liminal para estudiar bajo un prisma diferente la articulación de nuevas identidades literarias.

## Bibliografía

- Azcue, V. (2018). «En busca de un teatro proletario: *La Madre* de Gorki y el teatro español republicano». *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, 2, 22-34.
- Aznar Soler, M. (1997). «El teatro español durante la II República (1931-1939)». *Monte Agudo*, 3a época, 2, 45-58.
- Balibrea, M.P. (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- Bilbatúa, M. (2003). «Del teatro popular al teatro de urgencia». *ADE Teatro*, 97, 54-8.
- Bértolo, C. (2009). «Literatura republicana, literatura proletaria, literatura revolucionaria». Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Itsmo, 185-91.

---

**26** Además de las referencias citadas en nota 12, cf. Peral Vega 2013, Coob 1993, Riaño 2011, Bilbatúa 2003.

- Bourdieu, P. [1995] (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Carabantes, A.; Cimorra, E. (1982). *Un mito llamado Pasionaria*. Barcelona: Planeta.
- Cobb, C. (1986). «Teatro proletario, teatro de masas. Barcelona 1931-1934». García Tortosa, F. (coord.), *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 247-66.
- Cobb, C. (1993). «El Agit-Prop cultural en la guerra civil». *Studia Historica – Historia Contemporánea*, X-XI, 237-49.
- Cobb, C.; Falcón, I. (1986). «El grupo Teatral Nosotros». García Tortosa, F. (coord.), *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 267-77.
- De Vicente Hernando, C. (1992). «Piscator y el Teatro Revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España». *Teatro. Revista de estudios culturales*, 6, 123-40.
- De Vicente Hernando, C. (2003). «Un episodio teatral durante la Guerra Civil: la visita de Erwin Piscator». *ADE Teatro*, 97, 59-66.
- De Vicente Hernando, C. (2009). «Literatura y teatro proletarios». Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Itsmo, 31-8.
- Denis, N.; Peral Vega, E. (eds) (2009). *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Falcón, C. (1988). «El teatro proletario en Asturias». Esteban, J.; Santonja, G. (comps), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*. Barcelona: Anthropos, 104-7.
- Falcón, I. (1996). *Asalto a los cielos. Mi vida junto a la Pasionaria*. Madrid: Temas de Hoy.
- Falcón, L. (2007). «César Falcón y su teatro revolucionario». *Las puertas del drama*, 48. <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/testimonio-cesar-falcon-y-su-teatro-revolucionario/>.
- Fernández Martín, V. (2009). «El teatro. 1931-1936». Rodríguez Puértolas, J. (coord.), *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Itsmo, 39-54.
- Fischer-Lichte, E. (2001). «La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral». *Revistas Apuntes*, 130, 115-25.
- Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London; New York: Routledge.
- Martín Gijón, M. (2011). «El teatro durante la Guerra Civil Española en el frente y la retaguardia de la zona republicana». *Lectura y signo*, 6, 263-74. <http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i6.3558>.
- Martínez Gallego, F.A.; Laguna Platero, A. (2013). «Agit-prop comunista en la Guerra Civil: entre el Frente Popular y el Partido Único Obrero». *Historia Contemporánea*, 49, 675-706.
- Martínez Rianza, A. (2004). *¡Por la República! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919-1939*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Muñoz Carrasco, O. (2011). «Vivencias peruanas: el exilio y la Guerra Civil española». *Revista de filología románica*, 7, 279-87. [https://doi.org/10.5209/rev\\_RFRM.2011.38703](https://doi.org/10.5209/rev_RFRM.2011.38703).



- O'Leary, C. (2017). «Staging the Revolution: The Nosostros Theatre Group and the *teatro proletario* of the Second Republic». *The Modern Language Review*, 112(3), 611-44. <https://doi.org/10.5699/modlangrevi.112.3.0611>.
- Patterson, M. (2003). *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peral Vega, E. (2013). *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Ver-vuert.
- Riaño, P.H. (2011). «Literatura de urgencia desde las trincheras». *Público*, 18 de julio. <https://www.público.es/espana/literatura-urgencia-trincheras.html>.
- Torres Nebrera, G. (2003). «María Teresa León y la guerra civil española (de teatro y otros textos)». *ADE Teatro*, 97, 16-23.
- Venegas, J. [1943] (2009). *Andanzas y recuerdos de España*. Sevilla: Renacimiento.
- Vélez-Sáinz, J. (2018). «De Piscator a César Vallejo: los primeros intentos de teatro proletario en español». *Impossibilia. Revista internacional de Estudios Literarios*, 15, 30-7.

# Escuchando a Pablo García Baena Notas sobre la traducción de *Rumore occulto*

Alessandro Mistrorigo  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This article focuses on the Spanish poet Pablo García Baena's first Italian anthology, *Rumore occulto*, published by Passigli Editori in 2018. It demonstrates how audio recordings can inform translation process especially when dealing with poetry. By collecting and examining specific recordings where García Baena reads aloud some of his poems, the study shows in what way this author uses prosodic tools as caesura and enjambment to modify the versification of his poems. In these specific recordings, the translator can listen to how the author's voice rearranges the printed poem and uses these variations to reproduce specific metrics and rhythm in the target language too. This type of recordings also helps with semantics; in fact, interpreting the poem following the author's vocal action on the original text can be beneficial to make a better lexical choice.

**Keywords** Pablo García Baena. Spanish poetry. Poetry reading. Translation. Metrics. Voice. Audio recording.

**Índice** 1 Por qué escuchar. – 2 Preparando *Rumore occulto*. – 3 A partir de las grabaciones. – 4 Sobre la voz traducida. – 5 Últimos audios y notas finales.



#### Peer review

Submitted 2019-12-10  
Accepted 2020-10-21  
Published 2020-11-10

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Mistrorigo, A. (2020). "Escuchando a Pablo García Baena. Notas sobre la traducción de *Rumore occulto*". *Rassegna iberistica*, 43(114), 259-274.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/002

## 1 Por qué escuchar

Casi al principio del libro *Dire quasi la stessa cosa* y dentro de un párrafo ambiguamente titulado adrede «Far sentire»,<sup>1</sup> Umberto Eco cita unas palabras del *De interpretatione recta* del humanista florentino Leonardo Bruni. El semiólogo italiano reproduce el pasaje donde se aclara que «il traduttore 'deve affidarsi al giudizio dell'udito per non rovinare e sconvolgere ciò che (in un testo) è espresso con eleganza e senso del ritmo'» (Eco 2003, 68). A continuación, Eco se ocupa del ritmo interno de cualquier texto con unos ejemplos relacionados a su experiencia de traductor de Gérard de Nerval. Este autor, escribe, emplea unos recursos estilísticos que descubrió solo a través de la práctica de la traducción y que normalmente el lector común no percibiría a menos que, pone entre paréntesis, «non legga il testo ad alta voce - come deve fare un traduttore se vuole scoprire appunto il suo ritmo» (Eco 2003, 72).

También Kornéli Čukovskij aconseja al traductor que, antes de ponerse a traducir el texto de cualquier autor, lea en voz alta el texto para captar el ritmo y la cadencia de su lenguaje, tan importante no solo para la poesía, escribe, sino también en la narrativa (Čukovskij 2002, 125). Con estas palabras, el traductor ruso se refiere en particular a las repeticiones verbales, los ecos semánticos que, sugiere, pueden ser percibidos solo por un oído atento (126). Se trata de una escucha que se vuelve propiamente crítica cuando el traductor la ejerce con la intención de individualizar el «diseño sonoro» (Čukovskij 2002, 131) de un autor, es decir, como ese poeta utiliza el encabalgamiento y la cesura, el tipo de versificación que prefiere utilizar, las repeticiones de sonidos, los juegos fonosimbólicos u onomatopéyicos que permean el ritmo de sus líneas.

El ritmo, como muestra la reflexión de Herni Meschonnic, corresponde a la acción de realizar la síntesis de sintaxis, prosodia y los distintos movimientos enunciativos del texto; se trata de un elemento fluido, siempre en movimiento, cada vez diferente y estrechamente relacionado al sujeto. Haciendo hincapié en el pensamiento de Benveniste, Meschonnic redefine «le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole, 'parole' au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale» (Meschonnic, Dressons 1998, 26). Por eso, en relación a la poética de la traducción propuesta por el autor francés, Emilio Mattioli puede escribir que «è proprio il ritmo la traccia dell'oralità nel testo scritto, la dimensione della soggettività» (2003, 34) y, como afirma Nadine Celotti, que el ritmo «il est là pour faire percevoir la présence d'un sujet qui organise son mouvement

<sup>1</sup> En la traducción española el título del párrafo es 'Hacer oír', pero el italiano es más ambiguo ya que convoca al mismo tiempo los significados de 'hacer escuchar' y 'hacer sentir'.

dans le discours» (2003, 40). Esta reflexión de Meschonnic apunta a una escucha del ritmo que «trasforma tutta la teoria e le pratiche del linguaggio. Trasforma il pensiero in ascolto» (Meschonnic 2003, 15).

Se trata de un tipo de escucha que no se deshace de la atención hacia las repeticiones de estructuras sintácticas, iguales o parecidas, donde se reconoce cierto patrón métrico. A esta misma escucha se refería Čukovskij. Una atención acústica que, recordando la perspectiva del «oído filosófico», se dirige hacia lo que surge del acento, del tono, del timbre, de la resonancia y hasta del ruido del lenguaje (Nancy 2004, 7). El caso presentado por Eco es un texto donde Gérard de Nerval recurre a una prosa bastante fragmentada en la que hay una extensa presencia de metros como el endecasílabo y el alejandrino, a veces completos, a veces solo como hemistiquios. En este sentido, el ritmo correspondería a la métrica que en la poesía es (más o menos) manifiesta ya a partir de la disposición del texto en la página, mientras que en la prosa estaría (casi) escondida. Sin embargo, como estamos viendo, el ritmo no es solo eso.

Unas páginas antes, Eco recuerda un episodio que le ocurrió con un grupo de estudiantes en una universidad extranjera. Cuenta que cuando los estudiantes, que tenían que retraducir del inglés al italiano un fragmento de su libro más famoso, le pidieron unos consejos, él simplemente les dijo que «leggessero la pagina a voce alta, come se stessero eseguendo della musica rap, per individuare il ritmo che il traduttore (da considerare autore originale) vi aveva imposto» (Eco 2003, 69). El traductor con un poco de experiencia no se maravillará de estas palabras: la práctica de la lectura en voz alta es una técnica conocida y practicada entre los traductores de poesía y no solo. Sin embargo, lo que me parece interesante es que esas palabras de Eco invitaban a los jóvenes traductores a que consideraran el texto no solo en tanto que escritura, en su versión publicada, sino también a partir de su ritmo: es decir, como una partitura y, aún más, como voz que necesita ser puesta en acción.

Ahora bien, si tomamos en cuenta las experiencias de Eco y las reflexiones de Meschonnic y las referimos a la práctica de la traducción especialmente de un texto poético, tal vez podríamos concluir que, al traducirlo, tenemos que considerarlo no solo en tanto que «lenguaje poético puesto *en acto* en la representación tipográfica del poema - en la página de un libro o una pantalla -», sino también como «*medio-voz* - en vivo o en una grabación - [que] corresponde a la voz *con* su excedencia puesta *en acción* dentro de la representación acústica del poema» (Mistrorigo 2018, 29; cursivas originales). Aún más: para el fin práctico de la traducción, lo que parecería útil dentro la relación entre el texto publicado y su representación acústica es que esta última esté «realizada por quien ese mismo poema lo escribió, por su propio autor» (29). Siendo así, de hecho, escucharíamos el ritmo del texto - esa «organisation du mouvement de la parole» (Mes-

chonníc, Dressons 1998, 26) – según la actividad individual del sujeto que lo ha escrito.

De esta forma, nos acercamos al texto a traducir no solamente a partir de su versión publicada, sino investigándolo también a partir de su dimensión propiamente sonora y no solo a partir de la lectura que podamos hacer con nuestra propia voz, como sugería Čukovskij. Que sea la nuestra una lectura en voz alta o a media voz, susurrada o incluso a flor de labio, siempre leemos con una vocalización personal, dando una interpretación o performance propia. Otra cosa es, como sugiere Nancy, abrir nuestros oídos a la sorpresa de la voz del propio autor leyendo el texto que estamos traduciendo. Abrir los oídos a una escucha atenta y crítica de aquellas grabaciones que hoy en día se encuentran bastante fácilmente en la red. Es allí donde el ritmo del texto se encuentra en acción a través de la representación sonora del autor y nos permite entrar en su dimensión vocal. Este tipo de escucha puede sin duda ayudar bastante al traductor y, como veremos, también sorprenderlo.

## 2 Preparando *Rumore occulto*

Cuando empecé a traducir los poemas que constituyen la primera antología de Pablo García Baena en italiano, *Rumore occulto. Poesie 1946-2006* (Bagno a Ripoli - Firenze, 2018), enseguida me surgió la curiosidad – aunque ahora diría la necesidad también – de escuchar cómo el poeta leía sus textos. Conocía la poesía del poeta cordobés y, sin embargo, la lectura – a menudo en voz alta – que podía hacer yo de aquellos textos me resultaba de alguna forma fría. La estudiada belleza formal de su poesía supongo que puede dar esta impresión al lector que se le acerque por primera vez. Pensé, por lo tanto, que tal vez lo que tenía que hacer era escuchar al mismo poeta mientras le daba a sus textos un cuerpo sonoro a través de su expresión vocal, a través de su voz. Tal vez podía afinar mi lectura y entender mejor el grano (Barthes 1986, 270) de sus poemas. Por eso, empecé a rastrear en Internet algunas grabaciones.

Ahora que mi traducción ya está publicada y estoy reflexionando sobre aquella práctica, estoy seguro de que esa curiosidad hacia la voz del poeta me empujó a acudir a un tipo de recurso que se demostró muy útil, si bien el propio Pablo García Baena no me ocultó su antipatía hacia la grabadora que, según recojo en la entrevista que le hice el 2 de agosto de 2017, él comparaba con «una vecina curiosa» (Mistrorigo 2018, 95). En ocasión de aquella entrevista, obviamente tuve la posibilidad de confrontarme con él respecto a algunas dificultades que había encontrado en el proceso de traducción. Sin embargo, a causa de su visión ya muy débil, el poeta no quiso leer ningún poema delante de mi grabadora.

Buscando en la red, ya había podido encontrar bastantes audios en los que se escucha a Pablo García Baena leyendo en voz alta algunos de sus poemas, muchos de los cuales luego entraron en la antología. Ya antes de la entrevista, de hecho, había empezado a escuchar y analizar estas grabaciones y, en particular, el movimiento que en ellas la voz del autor imprimía al texto. En otras palabras, en mi práctica de traducción estaba incorporando lo que la misma voz de Pablo García Baena me sugería en su lecturas. En ese mismo momento, además, estaba yo escribiendo un ensayo donde examinaba precisamente las grabaciones en que el poeta lee en voz alta su poesía. Me centraba en un análisis de la relación intermedial que se establece entre el texto publicado en el libro – su edición canónica – y la versión vocal del poeta grabada en algún soporte tecnológico.

En ese ensayo mío, además, reflexionaba sobre el cambio que imponía esta relación entre el autor que lee en voz alta y el lector que escucha esa particular lectura del texto y, obviamente de forma especial, sobre el concepto de ‘voz’ – de ‘voz del poeta’ – dentro del lenguaje poético. Con este proceso llegaba a proponer unos ejercicios con los que intentar incluir en la práctica hermenéutica ese tipo de materiales audio. En ese momento, intuí también que este tipo de grabaciones serían muy útiles a la práctica de la traducción. A continuación propongo unas notas sobre la manera en que incorporé las grabaciones en mi práctica de traducción de la antología *Rumor occulto*.

### 3 A partir de las grabaciones

La primera vez que escuché la voz de Pablo García Baena fue a través de una grabación en la página web *A media voz* que recoge varias lecturas en voz alta de poetas españoles e hispanoamericanos. Al usuario que quiera escuchar la lectura en voz alta de un poema, esta página permite descargar la grabación de audio pinchando encima del título. Hay una lista con los nombres de los poetas y, por debajo, los títulos de los poemas con una grabación de audio.<sup>2</sup> Bajo el nombre de Pablo García Baena, se encuentra el poema «Bajo la dulce lámpara» del libro *Antiguo muchacho* (1950). Esta página web no proporciona ninguna información con respecto a dónde y cómo se grabaron los audios.

Tampoco proporciona ninguna información otra página web mexicana, *Palabra Virtual*, en la que, bajo el nombre de Pablo García Baena, encontramos la misma grabación aunque aquí está acompañada

<sup>2</sup> <http://amediavoz.com/poetas.htm>.

con el texto del poema.<sup>3</sup> Descubrí más tarde que reproduce el audio presente en un CD titulado *Cien años de Poesía: Poetas contemporáneos en sus versos* y publicado por la Editorial Planeta en 1996. Se trata de una recopilación que contiene veintidós pistas con lecturas en viva voz de una nómina de autores españoles cuyos nombres van, entre otros, de Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, Aleixandre, Hernández, Cernuda, Blas de Otero, Celaya, Gil de Biedma, Goytisolo, hasta – precisamente – Pablo García Baena, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

También encontré otros audios en los que se escucha la voz de este autor leyendo sus poemas en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Buscando el nombre de Pablo García Baena, entre los resultados del catálogo se encuentran diez audios.<sup>4</sup> Nueve son grabaciones sonoras donde se escucha al poeta leyendo en voz alta unos poemas suyos: «Viernes Santo», «Palacio del cinematógrafo», «Junio», «Antiguo muchacho», «Art Deco Dist» [sic], «Monte Athos», «Spanish Monastery», «Sólo tu amor y el agua», «La fuente del arco». El décimo audio corresponde a la «Introducción sobre mi poesía» donde, en el Aula de Poesía de la Universidad de Alicante, se escucha primero la voz del presentador introduciendo al poeta y su relación con el grupo de la revista *Cántico* y luego la propia voz de Pablo García Baena. Él también lee de entrada un breve texto hablando de su poesía y luego explica que es su intención hacer un breve itinerario antológico de sus distintos libros hasta la fecha.

La página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes proporciona toda la información necesaria para relacionar cada poema con su audio tratando cada uno de ellos como documentos independientes. Así, cada una de las grabaciones tiene una ficha dedicada con la referencia bibliográfica del poema al que se refiere especificando también que lo lee la «Voz de Pablo García Baena». Además, la información presente en la página nos advierte que en aquella ocasión el poeta leyó un par de poemas inéditos; en la noticia de «Art Deco Dist» y «Spanish Monastery» leemos: «Pertenciente a un poemario inédito en el momento de la lectura. Alicante, grabación realizada en el Aula de Poesía de la Universidad de Alicante». En efecto, la Unidad Audiovisual, Área de Comunicación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes nos advierte también que aquellos audios se publicaron en el 2000. En aquel momento, los dos poemas permanecían inéditos ya que se publicarán solo seis años más tarde en el libro *Los Campos Eliseos* (2006). Allá, además, aparecen junto con «Coral Gables» constituyendo la segunda y la tercera parte del poema «Tri-

<sup>3</sup> [https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver\\_voz.php&wid=46&t=Bajo+la+dulce+l%E1mpara&p=Pablo+Garc%EDa+Baena&o=Pablo+Garc%EDa+Baena](https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=46&t=Bajo+la+dulce+l%E1mpara&p=Pablo+Garc%EDa+Baena&o=Pablo+Garc%EDa+Baena).

<sup>4</sup> [http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=pablo+garc%C3%ADa+baena\\_](http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=pablo+garc%C3%ADa+baena_)

logía de Miami». En el libro, la segunda parte del poema se muestra finalmente con su título completo, es decir, «Art Decó District».

Sucesivamente encontré más grabaciones de Pablo García Baena leyendo algunos de sus textos en la página de Radio 3. En particular, mientras estaba traduciendo, encontré un programa al que Pablo García Baena había participado en 2013. Se trata de *Tres en la carretera* presentado y dirigido por Isabel Ruiz Lara. El podcast, con fecha de publicación primero de junio, se titula «Pablo García Baena: La magia en la palabra» y en el subtítulo se lee: «Poeta de experiencia, verso profundo y largo y humanidad entrañable. Pablo García Baena. Con la música, entre otros, de Duke Ellington, John Coltrane y James Newton Howard. El verso, en la voz del autor, y sus vivencias». El diálogo entre la presentadora y el poeta, en total, dura unos cuarenta minutos (06'20"-45'10").<sup>5</sup> En este tiempo, García Baena también lee cuatro poemas escogidos desde sus libros: «Amantes» (07'17"-10'39"), «Venecia» (24'35"-28'17"), «Edad» (38'59"-40'36"), «He dejado las puertas entornadas» (43'44"-45'10").

En total, las grabaciones con poemas leídos en voz alta por el propio poeta que logré rastrear para escucharlas y utilizarlas en mi trabajo de traducción fueron catorce. Nueve de estas grabaciones se refieren a poemas que al final se incluyeron en la antología *Rumore occulto*: «Antiguo muchacho» y «Bajo la dulce lámpara» del libro *Antiguo muchacho* (1950), «Junio» del homónimo volumen publicado en el 1957, «Palacio del cinematógrafo» de *Óleo* (1958), «Viernes Santo» y «Venecia» de *Antes del que tiempo acabe* (1978), «Monte Athos» de *Fieles guirnaldas fugitivas* (1990) y finalmente «Edad» y «He dejado las puertas entornadas» de *Los Campos Elíseos* (2006). Por razones de espacio y de edición se quedaron fuera de la antología las grabaciones con los poemas «Sólo tu amor y el agua» de *Rumor oculto* (1946), «La fuente del arco» de *Mientras cantan los pájaros* (1948), «Amantes» de *Junio* (1957), «Art Decó District» y «Spanish Monastery» de *Los Campos Elíseos* (2006).

#### 4 Sobre la voz traducida

Al escuchar la voz de Pablo García Baena leyendo sus poemas, se nota enseguida el trato particular que su voz le reserva a la versificación. Al principio del poema «Bajo la dulce lámpara» (García Baena 2018, 42),<sup>6</sup> por ejemplo, me llamó la atención como leía el cuarto ver-

<sup>5</sup> <http://www.rtve.es/alacarta/audios/tres-en-la-carretera/tres-carretera-pablo-garcia-baena-magia-palabra-01-06-13/1847650/>.

<sup>6</sup> A partir de ahora todos los poemas citados, los versos originales y las respectivas traducciones, se refieren a la edición de *Rumore occulto* (Firenze: Passigli, 2018) objeto de este estudio.



so: «salpicaba de sangre el mar antiguo | de los corsarios» (42, v. 4). La voz impone una **cesura** fuerte separando el verso en dos hemistiquios, respectivamente un endecasílabo y un tetrasílabo. Esta pausa hace patente la división métrica en la intención del poeta que escribió el texto: escuchar la lectura en voz alta del poeta permite individuar algunos mecanismos de construcción autorial del mismo texto que de otra forma no se le manifestarían al traductor. En ese caso específico, decidí amoldarme a la estructura métrica sugerida por la voz del autor al menos en la primera parte del verso, manteniendo el endecasílabo también en italiano «schizzava di sangue l'antico mare [...]» (43, v. 4). El segundo hemistiquio, por otra parte, tuve que traducirlo con el trisílabo «[...] dei corsari» (43, v. 4) ya que la preposición en italiano se contrae en una sola sílaba.

Lo mismo ocurre en el verso 16, «conocen las hazañas de bajeles | fantasmas» (42, v. 16), que la voz del poeta rompe a través de una cesura antes de la última palabra, creando un endecasílabo y un tetrasílabo. En este caso, la traducción al italiano resultó mejor ya que fue posible respetar también el número total de las sílabas: «conoscono le imprese di vascelli fantasma» (43, v. 16). Ya desde las primeras escuchas me di cuenta de que a Pablo García Baena le gusta mucho este tipo de recurso prosódico: sobre todo en relación al verso alejandrino y a versículos métricamente mayores, hace un alto antes de que termine el verso, imponiendo con la voz una pausa allá donde la tipografía mandaría seguir con la lectura. El verso 22 del mismo «Bajo la dulce lámpara», constituido por dieciocho sílabas, es leído con una pausa que lo parte métricamente en un alejandrino y un tetrasílabo: «el Mediterráneo dorado por la escama | de los delfines» (43, v. 22). En italiano seguí el esquema reproduciendo el ritmo del alejandrino. Por otra parte, en el verso 27 de diecisiete sílabas, «desfalleciente en el abrazo joven | de los gondoleros,» (44, v. 27) la voz del autor indica que el primer hemistiquio es un endecasílabo que la traducción al italiano respeta cabalmente «perdendo i sensi nell'abbraccio giovane [...]» (45, v. 27).

Gracias al recurso de las grabaciones, se nota que algunos endecasílabos se encuentran también en segunda posición. En el verso 40, por ejemplo, la voz del poeta se detiene después de un heptasílabo «consumía sus entrañas [...]» escandiendo en la segunda parte el endecasílabo «[...] en el furor celoso de la caza» (44, v. 40). Si en italiano, «[...] nel furore geloso della caccia» (45, v. 40) como endecasílabo funciona, desafortunadamente el imperfecto y el posesivo suponen un número de sílabas añadidas por las que resulta imposible respetar el heptasílabo inicial. Así, el italiano «consumava le sue viscere [...]» (45, v. 40) se resuelve en un eneasílabo, un metro que Pablo García Baena conocía y usaba a menudo en posición anterior en sus versículos.

Como sabe el traductor experto, aunque el italiano es una lengua cercana al español, al traducir poesía no siempre es posible respe-

tar la métrica. Sin embargo, escuchar la voz del poeta me permitió individuar estructuras métricas escondidas dentro del texto impreso en la página con las que poder encontrar nuevas soluciones. En estas grabaciones, la voz de Pablo García Baena revela su forma de articular los textos marcando ciertas pautas rítmicas que resultaron útiles para mi ejercicio de traducción también cuando no tenía a disposición el audio. Observé, por ejemplo, algunos aspectos inherentes en la **versificación** de este autor como el hecho de que su versículo aparentemente libre es a menudo una combinación que contiene o excede metros clásicos como el endecasílabo y el alejandrino.

En mi traducción he intentando respetar la misma versificación en los casos donde eso era posible y, en los que no, hice referencia a la frecuencia en el uso de los metros que pude averiguar también en las grabaciones. Uno de los problemas, como hemos visto, es la mayor extensión silábica de los pronombres posesivos en italiano que, también, normalmente se acompañan al artículo determinativo. En estos casos, el endecasílabo original pasa en italiano a ser un alejandrino de forma casi natural y a menudo sin alterar demasiado el resultado en la lengua de destino. Por otra parte, allá donde el sentido del verso no variaba de forma consistente, decidí no traducir el posesivo español para mantener también en italiano el ritmo del metro del original.

Un ejemplo de la transformación desde un endecasílabo en un alejandrino se puede ver en el poema «Córdoba» y precisamente en el verso 15 donde se lee «subastaron tus lágrimas, oh madre,»: un endecasílabo perfecto que presenta una cesura evidente por el signo gráfico de la coma y lo divide en un heptasílabo esdrújulo «subastaron tus lágrimas, [...]» y un trisílabo «[...] oh madre,» (82, v. 15). El resultado en la traducción italiana es «misero all'asta le tue lacrime, oh madre,» (83, v. 15), es decir, un verso con la medida métrica del alejandrino compuesto por un eneasílabo y un trisílabo donde la cesura tipográfica del texto que precede el trisílabo final rompe la sinalefa entre las vocales de la undécima sílabas «-me» y la duodécima sílaba «oh».

Otro ejemplo se encuentra en el poema «Museo» de *Los Campos Elíseos*, en el verso 7: «Mas olían a infancia y a pupitre,» (140, v. 7). Aquí, el problema es el español «olían» que se compone de tan solo tres sílabas mientras que la tercera persona plural de cualquier verbo al imperfecto del italiano corresponde a una palabra esdrújula, es decir, con dos sílabas más allá del último acento tónico. «Olían», en este caso, había que traducirlo con «profumavano» u otro sinónimo compuesto por cinco sílabas. Decidí, por lo tanto, aumentar el verso hasta llegar a la otra medida familiar a la poesía de Pablo García Baena, el alejandrino, traduciendo la palabra «pupitre» en posición final del verso con el sintagma nominal «banco di scuola». Al final, obtuve: «Ma odoravano d'infanzia e banco di scuola» (141, v. 7). Esta libertad no parece excesiva ya que, en la economía de un texto

original de apenas nueve versos y compuesto por versos breves, en la versión italiana la medida del alejandrino no parece desequilibrar el ritmo general del poema.

En general, en la lectura de Pablo García Baena hay pocos **encabalgamientos**. El poeta respeta su versificación o, por lo menos, la modifica con más frecuencia a través de la cesura, pausando el flujo de la voz, y recurriendo al encabalgamiento solo en casos especiales. En las grabaciones de los poemas «Venecia» (p. 78), «Monte Athos» (p. 119) y «Edad» (p. 146), respectivamente de 51, 27 y 24 versos, la voz del poeta no produce ningún encabalgamiento. Uno solo se escucha en la grabación del poema «Junio» (p. 56), compuesto por 24 versos, mientras que otros dos se registran en «Antiguo muchacho» (p. 36), un poema de 53 versos, y «He dejado las puertas entornadas» (p. 148), de 19. En «Bajo la dulce lámpara» (p. 42), de 49 versos, los encabalgamientos son tres y cinco son los que se escuchan en los 41 versos de «Viernes Santo» (p. 74).

Sin embargo hay un poema, «Palacio del cinematógrafo» (p. 62), donde el tono dramático es más elevado y el recurso prosódico al encabalgamiento se vuelve muy importante. Desde el principio de este poema se nota, ya en su disposición tipográfica en la página, una sintaxis paratáctica con una serie de puntos firmes que en la lectura la voz del poeta respeta hasta cierto punto. El primer verso, de hecho, «Impares. | Fila 13. | Butaca 3. | Te espero» (62, v. 1), Pablo García Baena lee dividiendo el verso en cuatro partes bien distintas y procediendo a pronunciar el encabalgamiento con la primera parte del verso 2, «como siempre [...]» (62, v. 2). Siguiendo la voz del poeta, se cuentan un trisílabo, dos tetrasílabos y otro trisílabo que con el encabalgamiento pronunciado claramente por García Baena llega a la medida de un heptasílabo.

La traducción de este íncipit en italiano presentaba problemas con respecto a la posición de los acentos – el término [im/\*pa/res] es una palabra llana mientras que el italiano [\*dis/pa/ri] es esdrújula – y a la cantidad de sílabas – el número 13, escrito en cifras en el original español, mide dos sílabas, mientras que en italiano mide tres – y, sin embargo, funciona perfectamente desde el punto de vista del ritmo si se cuenta el encabalgamiento. Conectando la última parte del primer verso con la primera del segundo, reconstruimos el heptasílabo también en la lengua de destino: «Dispari. Fila 13. Poltrona 3. Ti aspetto | come sempre. [...]» (63, vv. 1-2).

Este encabalgamiento inicial, sin embargo, no es el único que sugiere la voz del autor. En la grabación de «Palacio del cinematógrafo» se escuchan claramente 11 encabalgamientos en los 46 versos del poema: un cuarto del número total de los versos están afectados por un encabalgamiento. Algo que no es para nada común en la forma más bien pausada que caracteriza la manera de leer de Pablo García Baena. Una forma de hacer correr la voz (Agamben 2002, 23)

a la que el autor no está acostumbrado y que lo lleva a cometer un error. Precisamente en el momento en que el texto se hace mimético del diálogo dramático: el poeta repite la palabra «ahora» diciendo, en el verso 25, «o bien [ahora]: | Ahora | soy yo quien necesita luz» (62, v. 25). Esta repetición junto con la modulación de la voz en correspondencia del diálogo dramático – al verso siguiente la voz baja, se hace más suave, entrando casi en el papel de un personaje cinematográfico – sugiere el tono del texto. En la versión italiana, sin llegar a ser llanamente coloquiales, estos tienen que respetar la intención de ser pronunciados en voz alta, al igual que un guión de cine.

Según la entonación de la voz tal y como se puede escuchar en estas grabaciones, no cabe duda de que, por ejemplo, en otro poema, «Viernes Santo» (p. 74), el poeta se dirige dramática y directamente al cantante brasileño Roberto Carlos pidiéndole que baje la voz (v. 3) y, de esta forma, es posible excluir la posible interpretación que consideraría al cantante como el sujeto gramatical de una frase donde el complemento directo sería la voz del ‘tú’ al que el yo lírico se dirigiría. En todos estos casos, escuchar la vocalización del texto por parte del poeta puede ayudar al traductor hasta el punto de resolver dudas muy complejas.

Así, también el **volumen** con que la voz pronuncia ciertas partes del poema o de los versos contiene informaciones útiles para el traductor. En general la voz de Pablo García Baena no es lo que se diría expresiva, como podría ser la de un actor profesional. A la primera escucha podría parecer algo monótona, sin duda muy suave o, por lo menos, no tan enérgica. La de García Baena es una voz que sigue un compás propio, interno a su articulación y que construye su expresividad particular con mínimas alteraciones. Como ocurre en el verso 7 de «Viernes Santo» cuando, después de marcar la cesura, «sólo tu pecho entreabriendo | rosa oscura» (74, v. 7), el autor baja casi imperceptiblemente el volumen de su voz y lee lo que viene después – el segundo hemistiquio y el verso siguiente que se enlazan gracias a un encabalgamiento formando un alejandrino – como una especificación, una descripción de la primera parte del verso.

Volviendo a «Palacio del cinematógrafo», también el segundo encabalgamiento pronunciado por la voz de García Baena agrupa el endecasílabo del verso 5 «o por el sueño triste de mis ojos» (62, v. 5) con el primer hemistiquio del verso 6, el trisílabo «donde alientas» (62, v. 6). Aquí, en la versión italiana, gracias a la sugerencia inherente en la prosodia del autor, he podido respetar la medida que resultaba del encabalgamiento, aunque con una división diferente: un decasílabo «o dal sogno triste dei miei occhi» (63, v. 5) más un pentasílabo «dove respiri» (63, v. 6). Esta no es la única vez que en correspondencia del momento en que la voz del poeta pronuncia un encabalgamiento se forma la medida de catorce sílabas del alejandrino.

En este mismo poema (p. 62) ocurre entre los versos 11 y 12 cuando dice «[...] en que el puñal levanta > las joyas de la ira [...]»; entre los versos 18 y 19 donde la voz del poeta lee «[...] que pulsa > la capilla sagrada de los vientos» y entre los versos 22 y 23, donde se escucha «que declama las viejas > palabras sin creerlas». Entre los versos 27 y 28 también se formaría un alejandrino perfecto si no fuera por la cesura que la voz del poeta pronuncia debida al signo gráfico de la coma: «[...] entre los azafranes > del technicolor, | vuela». En cambio se forma un endecasílabo, aunque bastante raro con los acentos en la tercera y la séptima sílaba, en los versos 15 y 16, cuando escribe «[...] goteando > por el rojo peluche [...]». En los 11 casos en que la voz de Pablo García Baena lee un encabalgamiento, 6 veces se forman unos versos alejandrinos perfectos, o casi perfectos, y una sola vez se escucha un endecasílabo. En los encabalgamientos que quedan, se trata de versos menores: un heptasílabo, un octosílabo, un eneasílabo y un decasílabo.

Escuchando estas grabaciones se descubren **anomalías** como las repeticiones que hemos visto, pero también hay omisiones de partes o enteras palabras, o incluso cambios que pueden sorprender. En el caso del poema que acabamos de mencionar, «Palacio del cinematógrafo» (p. 62), en el verso 41, la voz de Pablo García Baena no pronuncia el fonema /e/ de la preposición: «Sentado en la caliza de[ ] astral anfiteatro» (64, v. 41). En otro audio, en la grabación que corresponde al poema «Viernes Santo», en el verso 8, «a la táctil araña de las manos.» (74, v. 8), la voz del autor sustituye claramente el artículo «las» con el posesivo «mis» sin que esto cambie la métrica del verso. En la grabación que corresponde al poema «Venecia», sin embargo, ocurre algo más sorprendente: en el verso 12, la voz de García Baena primero omite leer el fonema inicial /a/ en el término «acerca» y luego añade una entera palabra que en el texto no está. De tal manera recita: «la corrupción nos [a]cerca entre tus brazos [jóvenes y] náyades.» (78, v. 12).

Aquí la situación se hace interesante desde el punto de vista de la traducción. De hecho, si por una parte el traductor no puede incluir en su traducción las palabras que la voz del autor añade al texto original en su lectura, ya que su referencia es el poema tal y como se publicó en la página, tal vez pueda tener en cuenta el cambio que imprime la lectura y considerar los matices entre «nos cerca» y «nos acerca». Es lo que hice yo traduciendo al italiano con «ci stringe» (75, v. 12) que mantiene las acepciones principales bien del verbo *cercar* (del lat. *circāre* 'rodear') 'rodear, poner cerco o sitio', bien de *acercar* (del adverbio 'cerca') 'poner cerca o a menor distancia'. Algo parecido ocurre también en el poema «Edad», donde en el verso 22 se escucha la palabra «aventura» en lugar de «ventura» (146, v. 22), como aparece en el texto publicado en 2006.

Según el diccionario de la Real Academia el término *ventura* (del lat. *ventūra*, pl. de *ventūrum* 'lo por venir') significa 'felicidad', 'suer-

te', 'contingencia o casualidad', 'riesgo, peligro' y 'suceso o lance extraño, aventura' que es un significado desueto. Por otra parte, los significados del término *avventura* (del lat. *adventūra* 'lo que va a venir', participio futuro activo de *advenire* 'venir, llegar') serían 'acaecimiento, suceso o lance extraño', 'casualidad, contingencia', 'empresa de resultado incierto o que presenta riesgos' y 'relación amorosa ocasional'. Allá donde en el texto original hay «ventura», en la traducción italiana aparece la palabra «fortuna» (147, v. 22). En italiano, entre otros significados, este término conlleva el significado de 'suerte' que puede ser buena o mala según circunstancias a menudo regidas por el azar.

El último ejemplo que quiero mencionar se refiere al poema «He dejado las puertas entornadas». Al escuchar la grabación del programa que le dedica Isabel Ruiz Lara a Pablo García Baena, en el verso 18 se escucha una inversión de términos. Si en el texto del 2006 aparece «Echa el cerrojo cuando al fin te vayas:», en la grabación se escucha de la voz del poeta recalcar casi palabra por palabra el verso con tres pausas fuertes: «echa | el cerrojo | al fin | cuando te vayas» (148, v. 18). Esta inversión entre la conjunción temporal y la locución adverbial de la lectura posibilita la presencia de una tercera cesura determinando, en el final del poema, un tono más dramático. En la página impresa la frase temporal es un hexasílabo y corresponde al segundo hemistiquio; por otra parte, con la inversión la temporal pasa a ser un pentasílabo permitiendo que la voz recalque las tres cesuras dentro del heptasílabo en primera posición. Estas pausas reconfiguran el primer hemistiquio añadiendo compás y marcando los tres acentos. Se anticipa así una resolución del verso más acompañada y dramática.

## 5 Últimos audios y notas finales

Con motivo del fallecimiento de Pablo García Baena, ocurrido el 14 de enero de 2018, aparecieron en la red más grabaciones de audio con su voz leyendo algunos de sus poemas. Quiero recordar aquí el programa especial que en 2006 le dedicó *La estación azul* en Radio Nacional de España, cuyo podcast se transmitió el 16 de enero de 2018 con el título de «En honor a Pablo García Baena».<sup>7</sup> Se trata de un programa que se realizó en ocasión de la publicación de *Los Campos Elíseos* y en el cual los anfitriones, Javier Lostalé e Ignacio Elguero, invitaron al poeta cordobés a participar. En él, se escucha a Pablo García Baena conversar con los presentadores, contestar a

<sup>7</sup> <http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-estacion-azul/estacion-azul-honor-pablo-garcia-baena/442442/>.

sus preguntas y leer algunos de sus poemas: «Edad» (00'00"-01'59"), «Medinaceli» (10'20"-11'52"), «El concierto» (16'42"-18'10"), «Retrato y patria» (22'53"-25'05"), «Arca de lágrimas» (32'58"-36'03), «Primavera romana» (46'22"-47'36") y «Otoño en Málaga» (57'30"-58'07").

Cuando este programa especial se transmitió, la antología *Rumore occulto* se había publicado hacía casi un mes y, por lo tanto, mientras yo traducía no tuve acceso a estas 'nuevas' grabaciones. Obviamente nada más saber de la existencia de este podcast me puse a escuchar el audio teniendo en mis manos la edición bilingüe recién aparecida. Entre los poemas que en aquella circunstancia García Baena leyó, yo había traducido cuatro: «Edad», «El concierto», «Primavera romana» y «Otoño en Málaga». Pues, al escuchar estas lecturas de la voz de García Baena, en general se confirman las observaciones con respecto al uso intenso de la cesura y, por el contrario, de la falta de encabalgamientos. Además, comparando la versión de «Edad» presente en el programa *Tres en la carretera* publicada en la página de RTVE en 2013 y la de *La estación azul* realizada en el 2006, se puede ver que, aunque distantes en el tiempo, son casi idénticas.

No cabe duda de que, no obstante no quisiera leer en voz alta, Pablo García Baena tenía una consciencia muy elevada de su *medio-voz*. Lo usaba tal vez de forma libre e instintiva. En la entrevista que me concedió afirmaba que no corregía mucho sus poemas, pues concebía la poesía como una pasión mística que cobraría la forma métrica con naturalidad. En el audio «Introducción sobre mi poesía», grabado en el Aula de Poesía de la Universidad de Alicante, hablando de su obra García Baena dice: «no soy un poeta de oficio, aunque por mi largo aprendizaje, que continúa, conozca el oficio, no tengo ni creo en artes poéticas [...] entiendo la poesía como raptó, como enajenación, como ebriedad [...], sigo el consejo personal de Vicente Aleixandre: 'Vive y escribe tu poesía cuando te nazca'». Escuchar la voz de este poeta leyendo sus versos es presenciar ese don.

**Bibliografía**

- Agamben, G. (2002). *Idea della prosa*. Quodlibet: Macerata.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Celotti, N. (2003). «Lire et écouter le rythme: une invitation à l'étudiant traducteur». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 38-44.
- Cien años de Poesía: Poetas contemporáneos en sus versos* (1996). Madrid: RTVE/Ediciones Planeta. 1 CD y 1 carátula.
- Čukovskij, K. (2002). *La traduzione: una grande arte*. Venezia: Cafoscarina.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. 6a ed. Milano: Bompiani.
- García Baena, P. (2018). *Rumore occulto. Poesie 1946-2006*. A cura di E. Pittarello; trad. di A. Mistrorigo. Bagno a Ripoli – Firenze: Passigli.
- Mattioli, E. (2003). «La poetica del tradurre di Henri Meschonnic». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 29-36.
- Meschonnic, H. (2003). «Il ritmo è la profezia e l'utopia del linguaggio». *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 7, 1-15.
- Meschonnic, H.; Dressons, G. (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod.
- Mistrorigo, A. (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-236-9>.
- Nancy, J.-L. (2004). *All'ascolto*. Milann: Raffaello Cortina.





# ***Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo** **Una ‘heterotopografía’ del mundo globalizado**

Simone Cattaneo  
Università degli Studi di Milano, Italia

**Abstract** The aim of this article is to analyse how Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967) represents our globalised world in his novel *Nocilla Dream* (2006). His way of conceiving reality as a web, in fact, allows him to experiment with flexible narrative mixing materials proceeding from different sources. The result is a complex map of our contemporary way of life, based on global relationships and digital technologies. Precisely with the intent of defining that map and the strategies followed by the author in its creation we coined the neologism ‘heterotopography’, combining the Foucauldian concept of ‘heterotopia’ and the term ‘topography’ with all its meanings.

**Keywords** Agustín Fernández Mallo. *Nocilla Dream*. Globalisation. Heterotopia. Topography. Nomadic Subject.

**Índice** 1 Del atlas a la red. – 2 De la Red a los sistemas complejos. – 3 El nómada estético.



#### **Peer review**

Submitted 2020-04-15  
Accepted 2020-09-03  
Published 2020-12-21

#### **Open access**

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Cattaneo, S. (2020). “*Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo. Una ‘heterotopografía’ del mundo globalizado”. *Rassegna iberistica*, 43(114), 275-304.

**DOI** 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/003

## 1 Del atlas a la red

Ésa es la gran ventaja de la globalización, que puedes tomar Tex-Mex en China y bambú hervido en un pueblo de Texas.

(Fernández Mallo [2006] 2010, 63)

El mundo es tal como los mapas dicen que es.

(Fernández Mallo 2018, 376)

Los dos epígrafes, extraídos de la novela *Nocilla Dream* (2006)<sup>1</sup> y del ensayo *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018), más allá de pertenecer a dos obras que constituyen una suerte de punto de partida - práctico - y de llegada - teórico - de la trayectoria artística del poeta y escritor Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967), llaman la atención sobre uno de los fenómenos más controvertidos del siglo XX y de comienzos del XXI (Jameson 1991, XIX-XXII; Petras 1998, 24-9). De hecho la globalización, desde su auge en los noventa hasta hoy día, nos guste o no y a pesar de atravesar en la actualidad una fase de turbulencias debidas al rebrotar de un proteccionismo en su mayoría de raigambre populista y a una creciente toma de conciencia respecto a la importancia de las realidades productivas locales, sigue siendo uno de los rasgos definitorios del contexto económico, social, político, cultural y - de reflejo - literario en el que todos estamos sumidos y conectados (Bauman 2010b, 6).<sup>2</sup>

**1** *Nocilla Dream* es la primera entrega de la trilogía *Proyecto Nocilla*, completada por las novelas *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009). Ya desde su publicación en 2006 levantó cierto revuelo, suscitando súbitos entusiasmos y enconados rechazos, ambas reacciones debidas a su heterodoxia dentro del canon novelesco convencional, y dio origen al marbete mediático de 'Generación nocilla' (al que se han alternado con mayor o menor fortuna los de 'escritores afterpop', 'mutantes' o 'pangeicos'), la mayoría de las veces aplicado con un criterio meramente comercial a un grupo de autores solo a veces coetáneos y con algunos intereses compartidos, pero cada uno empeñado en su propia búsqueda estética, a menudo con resultados desiguales: véase, por ejemplo, los textos de Azancot (2007), Calvo (2007), Kunz (2011, 77; 2014, 19-30), Moreno (2012, 78-92), Cabrerizo Romero (2012, 146), Corroto (2013), Ros Ferrer (2013, 68-9), Garvin (2014, 339-41), Pantel (2016, 32), Mora (2018, 23-38).

**2** La bibliografía sobre la globalización y sus efectos es prácticamente inabarcable y lejos de pretender ser exhaustivos en un esfuerzo abocado al fracaso, puesto que lo que aquí interesa es su representación en una novela concreta, nos limitaremos a citar o a remitir a lo largo de nuestro artículo a algunos textos de referencia y, para no movernos sobre arenas movedizas conceptuales, transcribiremos una definición de Néstor García Canclini (1995, 16) que nos parece resumir sus múltiples facetas dentro de la sociedad de masas y de consumo: «La globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales actúa». Poco antes el antropólogo argentino afinado en Méjico había puesto un ejemplo práctico de dicha lógica, cuyos patrones veremos aflorar constantemente en las páginas de Fernández Mallo: «Esta oposición esquemática, dualista, entre lo propio y lo ajeno, no pare-

Sin embargo, es una seña de identidad de nuestra época y de nuestro entorno difícil de definir y representar en toda su complejidad (Abuín González 2006, 167; Augé 2007, 8-13; Mora 2014b, 320-2; Larsen 2019, 27-30)<sup>3</sup> y si por un lado es verdad, como afirma Fernández Mallo, que la imagen del mundo depende de los mapas que lo describen, por otro el historiador británico Jerry Brotton (cit. por Khanna 2017, 19) agrega una postilla que parece echar por tierra ese axioma: «jamás podremos conocer el mundo sin un mapa, ni tampoco representarlo definitivamente con uno». Para salir de semejante atolladero se necesitaría entonces un gran número de reproducciones cartográficas o quizá solo haría falta un dispositivo capaz de evolucionar de manera autónoma, registrando las mutaciones en acto. *Nocilla Dream* se propone precisamente como un intento por sondear esta última opción, configurándose como un mapa que, siguiendo la senda indicada por el mismo autor, podría definirse 'topológico': «De eso parecen tratar hoy las artes, trazar mapas, hacer topografías con las herramientas más topológicas que pictóricas» (Fernández Mallo 2018, 374).<sup>4</sup> Es por ende oportuno fijar el objeto de partida que por medio de una continua transformación adquirirá otro aspecto.

ce guardar mucho sentido cuando compramos un coche Ford montado en España, con vidrios hechos en Canadá, carburador italiano, radiador austriaco, cilindros y batería ingleses y el eje de transmisión francés» (García Canclini 1995, 15). Zygmunt Bauman (2010b, 7), más recientemente y subrayando las desigualdades producidas por ella, se había referido también a una «negative globalization», «a selective globalization of trade and capital, surveillance and information, violence and weapons, crime and terrorism», abordada solo tangencialmente en *Nocilla Dream* debido a su fecha de publicación (2006), anterior a la crisis económica, si bien posterior al ataque terrorista del 11-S del 2001, momento que el mismo Fernández Mallo (2018, 133) considera como un punto de inflexión y ruptura con el pensamiento posmodernista o postestructuralista. Larsen (2019, 31) resume así las relaciones diarias entre individuo y globalización: «Globalization first meet us mainly as a new complexity in everything we come across in our everyday lives, also when we do not think about it that way: food, environment, the media, clothing, work, public subjects of debate, use of language, all of which are complex globalized phenomena».

**3** Muy acertadamente Navajas (2002, 80) opina que «la globalización es un horizonte programático móvil más que un paradigma descriptivo y estático que dé razón de una realidad compleja y fragmentada. [...] La globalización crea unos datos nuevos y propone un proyecto futuro para una humanidad a la que el discurso posmoderno ha privado de proyección», evidenciando, como Bauman, sus claroscuros: «El término global es ambivalente. Por una parte equivale a apertura absoluta, ruptura de divisiones separadoras entre pueblos, lenguas y culturas. Por otra, es un modo subrepticio de imposición de una superestructura económica y cultural sobre el conjunto de la humanidad más allá de su libre volición. En esta segunda versión, globalización es equivalente a la opresión del mercado sobre todas las otras formas de aproximarse a la realidad» (81).

**4** El mismo Fernández Mallo (2012, 164) brinda una definición del término: «Esto tiene mucho que ver con lo que la matemática llama *topología*, disciplina que estudia no lo que miden los objetos o sus distancias, sino las transformaciones continuas de esos objetos: cómo un objeto puede ser deformado de manera continua hasta llegar a ser otro de apariencia totalmente distinta aunque topológicamente sean la misma cosa».

Hasta la década de los noventa, o mejor dicho hasta la difusión masiva de Internet, dos de los instrumentos más utilizados para observar a vista de pájaro nuestro mundo, analizar las relaciones entre naciones o simplemente para planear o soñar un viaje, habían sido el globo terrestre y el atlas, con sus gráficos y sus mapas geopolíticos. Una muestra de dicha práctica se encuentra perfectamente expuesta en el cuento «El terrorista pasivo» de Juan Bonilla, incluido en el volumen *El que apaga la luz* (1994):

Siempre que cruzo una frontera recuerdo la decepción más sombría de mi infancia. Sucedió al pasar en tren de España a Portugal. Miraba atónito cómo los paisajes desfilaban por la ventana. Mi padre dijo: ya hemos entrado en Portugal. Y entonces, con esa impertinente ingenuidad que convierten en imposibles de responder las preguntas que formulan los niños, quise saber por qué si habíamos pasado de España a Portugal, no había cambiado el color de la tierra. Yo esperaba, confiando en la veracidad de los mapas, que el color de la tierra portuguesa fuese del celeste que pintaba la superficie del territorio correspondiente en mi libro de geografía, de la misma manera que el ocre asignado al territorio español se correspondía con el color de la tierra que habíamos ido dejando atrás. Si la tierra permanecía de idéntico color a uno y otro lado de la frontera, ¿por qué razón habían colocado la frontera en un lugar que no diferenciaba tierras de colores distintos? (Bonilla 2000, 11)

Un adolescente del año 2020 o, recurriendo a un término muy manido aunque bastante desdibujado, un *millennial*, con toda probabilidad no incurriría en semejante ingenuidad, ya que su 'texto' de referencia no sería un atlas sino una pantalla iluminada por el reflejo azulado de Google Maps,<sup>5</sup> en que las fronteras entre Estados, marcadas por delgadas líneas grises, destacan menos que el entramado de autopistas, carreteras y calles, llegando casi a confundirse con ellas. Si a esto añadimos las rutas aéreas rastreadas en tiempo real, por ejemplo, en la página web <https://www.flightradar24.com>, de inmediato incluso las manchas vacías de los mares se ven atravesadas por los hilos de unas tupidas mallas. Como ha señalado Carrión:

En el mundo del viaje el giro copernicano no ha sido en la dinámica, es decir, en la técnica del movimiento; no: la gran revolución ha tenido lugar en la estática, es decir, en la tecnología de la re-

<sup>5</sup> «Todo esto lo tenemos al alcance de la mano. Google Maps es ya con diferencia la aplicación más descargada del mundo; representa la 'verdad sobre el terreno' mucho mejor que los mapas y atlas de la editorial Rand McNally» (Khanna 2017, 21).

presentación del movimiento que uno recibe (consume, lee, piensa) cuando está quieto. (2008, 75)<sup>6</sup>

Fruto de esta mutación es también la diferente percepción del espacio geográfico que deja obsoleta la discontinuidad anterior e invita a atisbar una continuidad representativa de la conectividad material, económica, informativa y tecnológica hodierna.<sup>7</sup> Por este motivo Khanna asevera:

la conectividad ha remplazado la división como el nuevo paradigma de la organización global. Las visualizaciones de nuestra infraestructura funcional nos dicen más sobre el funcionamiento del mundo que los mapas políticos definidos por fronteras. El auténtico mapa del mundo no sólo debería incluir Estados, sino también megaciudades, carreteras y autopistas, vías férreas, oleoductos y gasoductos, cables de internet y otros símbolos de nuestra emergente civilización global en red. (2017, 14)

Un modelo de semejante mapeado ideal, en el que se reproducen las conexiones establecidas por las comunicaciones, el transporte y el suministro de energía, es el que puede consultarse en el enlace <https://atlas.developmentseed.org/>.<sup>8</sup> Sin duda alguna, llama la atención

<sup>6</sup> Algo muy parecido insinúa Fernández Mallo (2010, 167) en *Nocilla Dream*: «porque Internet, la literatura, el cine y la televisión es la forma contemporánea del viaje, más evolucionada que el viaje físico, reservado éste para esas mentes simples que si no tocan la materia con sus manos son incapaces de sentir cosa alguna».

<sup>7</sup> Khanna (2017, 22) pone de relieve que «En la actualidad viven más jóvenes que jamás en la historia: el 40% de la población mundial tiene menos de 24 años, lo cual significa que un porcentaje todavía mayor no tiene recuerdos personales del colonialismo ni de la Guerra Fría. Según las encuestas de Zogby Analytics, estos 'primeros globales' identifican la conectividad y la sostenibilidad como sus principales valores».

<sup>8</sup> Las posibilidades ofrecidas por la Red a la hora de trazar o usar mapas son muchísimas, aquí reseñamos unas cuantas para que sirvan de ejemplo: Openstreetmap (<https://openstreetmap.org/>) es como una Wikipedia en la que quienquiera puede colaborar en la creación de un mapa; Geofabrik (<http://tools.geofabrik.de/>) pone a disposición diferentes herramientas para cotejar planos, extraer y medir áreas delimitadas por el usuario, etc.; Wikiloc (<https://es.wikiloc.com/>) propone una colección de mapas y rutas creadas o señaladas por los internautas y cada uno puede aportar sus sugerencias o sus experiencias personales; finalmente, destacamos ArcGIS StoryMaps (<https://storymaps.esri.com/stories/2017/oral-histories/index.html>), un sitio web pensado para narraciones visuales y textuales de acontecimientos históricos, investigaciones o vivencias que pueden ser frívolas o significativas, como en el caso de cuatro jóvenes refugiados sirios: <https://storymaps.esri.com/stories/2017/oral-histories/index.html>. Para profundizar este aspecto y otros temas relacionados con la geolocalización online véase Beltrán 2016. Un experimento afín, pero impreso en papel, es el volumen *Crónica de viaje* de Jorge Carrión (2014), en que, simulando las características físicas de un ordenador portátil, se reproducen las supuestas capturas de pantalla del motor de búsqueda de Google - al que Carrión ha añadido algunas funciones como Google Destiny o Google Person - a través de las cuales el autor narra un viaje real y digital en busca de las raíces de su familia. Un primer

su parecido con el sistema de vasos sanguíneos de un cuerpo y con los circuitos de un microchip o, saltando al ámbito filosófico, con la estructura del rizoma, teorizada por Deleuze y Guattari:

el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. (2010, 16)<sup>9</sup>

Precisamente a este concepto remite Juan Bonilla ([2006] 2010, 7) en su prólogo a *Nocilla Dream* cuando emplea el símil de un «arroyo sin comienzo ni fin», para a continuación sugerir ulteriores metáforas que se ciñan mejor a la singularidad del libro: «Red de redes» y «zapping» (8). La dificultad o la incertidumbre experimentadas por el prologuista derivan de la forma aparentemente fragmentaria elegida por Fernández Mallo que, con sus 113 textos breves yuxtapuestos, amaga con desmontar la cohesión requerida por la novela (Mora 2007, 180-1; Gómez Trueba, Morán Rodríguez 2017, 248) y guiñar el ojo al (sub)género del microrrelato (Gil González 2007, 34; Henseler 2011, 97; Cabrerizo Romero 2012, 146). Las imágenes elaboradas por Bonilla, no obstante, evocan más bien una sensación de fluidez, muy evidente en el discurrir del agua, en la conformación de cualquier retículo e incluso en el zapeo que, por muy entrecortado que parezca, siempre se encuentra sumido en el incesante flujo televisivo (Imbert 2003, 25). El mismo autor coruñés, en el ya mencionado *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, que ilumina retrospectivamente todos sus escritos, confirma dicha intuición y deja bien claro que la visión impuesta por el fragmentarismo posmodernista es a estas alturas anacrónica y que sus investigaciones literarias apuntan hacia otras direcciones:

tanto esa atomización o fragmentación como ese estatismo son aparentes: lo que ocurre es que la propia organización de la realidad ha pasado de estar distribuida en grandes bloques vectorizados o enfrentados entre sí, a conformar una colectividad de resultados e ideas conectadas mediante enlaces horizontales, sólo parcialmente jerárquicos, llamados *redes*, los cuales dan lugar a

---

esbozo de este proyecto había sido el cuento «Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)» (Carrión 2007), incluido en la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación* (2007). También Fernández Mallo, en *El hacedor (de Borges). Remake* (2011), ha aprovechado las vistas ofrecidas por Google Street View para desplazarse virtualmente por las calles de la ciudad de Passaic en Nueva Jersey, observando a lo largo de un «viaje psicoGoogleográfico» (Gómez Trueba, Morán Rodríguez 2017, 286-7; Speranza 2017, 34) el aspecto actual de los lugares fotografiados en 1967 por el artista Robert Smithson.

<sup>9</sup> Claramente, remite también a la imagen de la Cartografía Universo Nocilla que Fernández Mallo incluye al final de su novela.

una *complejidad*, un tejido, que las *teorías de los sistemas complejos*, al menos como *símil*, pueden ayudar a entender y eventualmente formalizar. (Fernández Mallo 2018, 22)

Él insiste, además, en que la tendencia general es la de considerar fragmentarias aquellas obras que se resisten a cualquier ordenación cronológica (194) y, por lo tanto, el fragmento acaba por ser relegado al ámbito espacial, donde, lejos de verse despojado de todo vínculo, se relacionará con las demás partes siguiendo otras pautas:

La lógica interna de la obra fragmentada se conduce por otro tipo de criterios, por ejemplo, analógicos, conceptuales, relaciones semánticas y metafísicas, criterios que se constituyen en *espacios*. (195)

El modelo de referencia, obviamente, es Internet,<sup>10</sup> pero – quizá según un mecanismo de retroalimentación dentro de un sistema con patentes recaídas socio-económicas – se ajusta sin demasiadas fricciones a nuestra sociedad occidental: «‘Society’ is increasingly viewed and treated as a ‘network’ rather than a ‘structure’ (let alone a solid totality’): it is perceived and treated as a matrix of random connections and disconnections and of an essentially infinite volume of possible permutations» (Bauman 2010b, 3).<sup>11</sup> He aquí, pues, que frente a un panorama global tan demudado, tan escurridizo y tan reacio a dejarse fijar por la cartografía tradicional y por la digital, surja para alguien como el autor de *Nocilla Dream*, quien ya desde sus primeros escauceos poéticos había manifestado una honda preocupación por la dimensión espacial (Mora 2008, 55) y «eleva el simulacro, la maqueta, la réplica o el mapa, a nueva categoría estética» (Gómez Trueba 2012, 14), el problema de dar con una «estética más consecuente con nuestro presente, con la *sociedad de consumo* y la *era de la información* contemporáneas» (16).

Se trataría, en suma, de encontrar unas respuestas eficaces a las tradicionales dudas que han aquejado desde los orígenes mismos del arte – y todavía más después del giro posmoderno – a cualquier creador: ‘¿qué es la realidad?’ y ‘¿cómo representarla?’. Por muy enjun-

**10** «aunque en mi literatura no esté especialmente citado Internet [...], sí que creo que puede haber una topografía similar entre una parte de mi literatura e Internet en cuanto a estructura y relaciones» (Fernández Mallo 2012, 156). Coherentemente con esta afirmación, Abujín González (2006, 30) recuerda que las nuevas tecnologías en muchos casos sirven como antídoto contra cualquier forma de narratividad.

**11** Véase Castells 2000, 2006. Larsen (2019, 267) llega incluso a invertir los términos de la relación entre individuo y sociedad de la comunicación: «It is not us who live in a communication society, but the communication society that lives in us by structuring our patterns of movement and the movement of the bodies in relation to each other».



dioso que suene el asunto, a fin de cuentas, es un rompecabezas que se resuelve con una simple tautología: la realidad es la realidad y se representa tal cual es en cada momento o, explicado de otra forma:

Sigue siendo, pues, plenamente válida aquella caracterización del realismo como un principio dinámico en el seno de la serie literaria [...], pues en gran medida depende del hallazgo por parte de los escritores de nuevas técnicas para producir una lectura realista entre sus destinatarios contemporáneos. (Villanueva 2004, 177)<sup>12</sup>

A lo mejor lo que sí resultaría aconsejable, como sugieren Mora (2008, 49-50) y Ferré (2011, 10-11), sería reajustar a las coordenadas de la coyuntura actual el instrumental de aproximación a ella, una 'puesta al día' de la que Fernández Mallo es plenamente consciente y partidario:

Los objetos y los símbolos, la así llamada realidad, adopta bajo esta óptica una nueva ontología: las cosas no son ni construcciones puramente objetuales y separadas del ser humano - como dice el realismo clásico -, ni tampoco son sólo construcciones lingüísticas y políticas - como aseguró el pensamiento continental posmodernista -, sino que son 'objetos red'. (Fernández Mallo 2018, 21)

Y tanto es así que llega a la contundente convicción de que «Cualquier obra artística sólo puede clasificarse en dos categorías: o es realista o es anticuada» (373). Sin embargo, este planteamiento no invita a reproducir la realidad a una escala 1:1 - operación que al mismo escritor le parece aberrante e inútil (Fernández Mallo 2012, 86) -, sino a añadirle algo, puesto que si por un lado no se le puede restar nada, por otro sí se presta a ser «aumentada» (Fernández Mallo 2018, 14-15). En ese desfase entre una versión fiel y otra 'enriquecida' radicaliza el meollo de lo que llamamos ficción:

el resultado de añadir a una parte de la realidad presente algo que hasta la fecha no existía, y que por el mero hecho de añadirse pasa a formar parte de una realidad final que ha sido multiplicada [...]. Ésa es la clase de realismo - el máximo grado de realismo - que pueden aportar y de hecho aportan los productos culturales. (15)

Si nos atenemos a estos principios, la crítica que Vicente Luis Mora movía en su aguda reseña de *Nocilla Dream*, reprochándole al autor

<sup>12</sup> Por este motivo sería más sensato hablar de diferentes tipos de realismos: véase Mora 2014a. También Geneviève Champeau (2014, 11), en un artículo que recorre la evolución del realismo literario desde Benito Pérez Galdós hasta Isaac Rosa, emplea la expresión «nuevos realismos».

una descripción idealista, ficticia y distorsionada de Norteamérica, filtrada a través de la imagen que de ella dan los medios de comunicación (Mora 2007, 182-3), se ve desactivada por el realismo peculiar de Fernández Mallo: paradójicamente, los Estados Unidos 'aumentados'<sup>13</sup> narrados por él reflejan mejor - por lo que tienen de invención mediática y novelesca - el escenario actual de una globalización que muy a menudo se escora hacia una 'americanización' de las costumbres y de la cultura (Navajas 2002, 81).<sup>14</sup> En el capítulo 85 de *Nocilla Dream*, para más señas, puede leerse:

El nuevo capitalismo del siglo 21, no sólo ofrece productos de consumo para sentir a través de ellos un estatus o una ensoñación, [...] lo que hace es crear una auténtica realidad paralela que se erige en única a través de los medios de comunicación. Así que más que nunca la común Realidad imita a lo artificial, al Arte. (Fernández Mallo [2006] 2010, 159)

O, dando la vuelta a la tortilla y retomando el segundo de los epígrafes que encabezan nuestro texto y ateniéndonos a la lógica que acabamos de exponer, «El mundo es tal como los mapas dicen que es» porque son el ojo y la mano del cartógrafo, guiados por su enciclopedia relacionada con lo que le rodea, los que trazan una copia forzosamente no objetiva, pero que, quizá aun de manera involuntaria, dan cuenta de las conexiones que se generan y condicionan nuestra visión:

Trocear, construir, caminar, dibujar, narrar, todo eso es cartografiar una red. No hablamos de un *realismo* al modo nostálgico, sino de la construcción de una realidad alternativa y creíble, un Realismo Complejo. (Fernández Mallo 2018, 376)

<sup>13</sup> Fernández Mallo (2010, 36), citando a Luis Arroyo, dedica un breve capítulo de *Nocilla Dream* al concepto de Realidad Aumentada: «Realidad Aumentada: Mediante la adecuada combinación del mundo físico y virtual, se podrá aportar la información perdida, como sucede cuando se recrea la visión de un aeropuerto que tendría un piloto si no hubiera niebla».

<sup>14</sup> Emblemáticos en este sentido son los guiños a tres series televisivas norteamericanas en la novela, dado que apelan a un imaginario audiovisual colectivo y solo si se han visto *El coche fantástico* (1982-86), *La casa de la pradera* (1974-83) y *Autopista hacia el cielo* (1984-89) se detectan las referencias al protagonista de la primera, Michael Knight (Fernández Mallo [2006] 2010, 106), y a Michael Landon (148), el actor que encarnaba a Charles Ingalls y a Jonathan Smith en las otras dos (Garvin 2014, 346-7). De hecho, dentro de la cada vez más frecuente internacionalización de los escenarios ficcionales en la literatura española contemporánea (Mora 2014b) Nueva York - sínecdoque de unos Estados Unidos vistos desde la distancia -, tanto en su versión real como en su versión mediática - o en una fusión de ambas -, es uno de los lugares más privilegiados: véase Gómez Trueba, Morán Rodríguez 2017, 175-7.

Tal vez podría desconcertar que Fernández Mallo, procedente de una formación de raigambre científica – es físico –, aficionado a las nuevas tecnologías, a las artes visuales, a las *performances*,<sup>15</sup> a la música<sup>16</sup> y a la televisión, escoja la novela como laboratorio para sus experimentaciones, pero cualquier perplejidad se disipa enseguida si se considera la enorme flexibilidad que caracteriza a la literatura:

No sorprende que sea ésta la hora de la palabra literaria más que la científica o filosófica. Los procedimientos retóricos de la literatura se ajustan precisamente a la aprehensión de una situación heteróclita, contradictoria y caótica, que se escapa a la razón cuantificante y analítica. Además, el medio literario tiene una capacidad de asimilación que le permite incorporar fructuosamente incluso aquello que supuestamente debería producir su extinción. (Navajas 2002, 53)

El diagnóstico es totalmente compartido por Ferré (2007, 14), Speranza (2017, 195) y, sobra aclararlo, por el autor del *Proyecto Nocilla*.<sup>17</sup> Una vez acotado el terreno teórico sobre el que se desplaza Fernández Mallo y pulimentadas las herramientas de las que se vale, quedan por ver los procedimientos que adopta para lograr mapear eficazmente nuestra realidad globalizada o, utilizando una palabra que permea todas sus actividades creativas, para brindarnos una(s) metáfora(s) de ella.<sup>18</sup>

**15** Agustín Fernández Mallo, junto con Eloy Fernández Porta, forma el dúo de spoken word Fernández&Fernández y una muestra de su trabajo está disponible en el siguiente enlace: <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kosmopolis-11-after-pop-fernandezfernandez/212115>.

**16** El autor y Joan Feliu Sastre son los miembros del dúo musical indie Frida Laponia: <http://www.fridalaponia.com/>.

**17** La novela de la trilogía que más explora la hibridación con elementos gráficos-visuales es *Nocilla Lab*, tanto con imágenes pixeladas tomadas de una pantalla como con fotografías (Fernández Mallo [2009] 2010, 130-3) y, en sus páginas finales (169-78), con un cómic protagonizado por el mismo Fernández Mallo y Enrique Vila-Matas. El empleo de fotografías, esquemas y todo tipo de representaciones gráficas es una constante en sus ensayos y en las entradas de su blog (un medio de expresión muy versátil y afín a su mirada sincrética): <http://fernandezmallo.megustaleer.com/>, en el que se encuentra un exhaustivo listado de reseñas, críticas, artículos y entrevistas sobre el *Proyecto Nocilla*: <http://fernandezmallo.megustaleer.com/2013/07/22/entrevistas-y-criticas-del-proyecto-nocilla/>. No obstante, Gil González (2007, 36), refiriéndose a *Nocilla Dream*, sugiere muy atinadamente que «el lenguaje verbal acoge y traduce de modo intermedial a todos los demás lenguajes de la cultura contemporánea, plástica, musical o audiovisual, canónica, popular o de masas». Y Pantel (2016, 33), analizando este tipo de obras, enfatiza la postura adoptada por sus autores, quienes conciben sus libros «en clave transemiótica».

**18** «Si *metáfora* viene de la palabra latina *metaphora* (traslado, desplazamiento, o *metapheró*, 'yo transporto'), parece que hemos llamado al residuo activo, el que sirve de material de reapropiación y por lo tanto de creación, a aquel que desde aquella cosa

Un elemento vertebrador y atractor<sup>19</sup> del libro, el álamo al lado de la carretera US50 que atraviesa el desierto de Nevada, podría resumir en sí la construcción rizomática de la narración (Henseler 2011, 95; Calles 2011, 560) porque, a pesar de que Deleuze y Guattari (2010, 20) se nieguen rotundamente a identificar el rizoma con el árbol, aquí el orden arborescente es desestabilizado por centenares de pares de zapatos que cuelgan de sus ramas (Fernández Mallo [2006] 2010, 57) y oscilan caprichosamente mecidos por el viento. Como es obvio, entonces, mucho dependerá de la estructura novelesca, a la que habrá que sumar un caleidoscopio de ambientaciones internacionales por las que deambulan unos sujetos nómadas.

## 2 De la Red a los sistemas complejos

Vicente Luis Mora (2007, 180) destaca que las citas científicas interpoladas en las obras de Fernández Mallo obedecen siempre a una precisa finalidad. En efecto, los fragmentos de textos ajenos insertados en *Nocilla Dream* espolean por un lado a reflexionar sobre algunos conceptos nucleares en la narración y por otro reflejan ciertas técnicas aprovechadas por el escritor, llegando a ser, en palabras de Kunz (2013, 209), una especie de «autoconciencia alegórica». Para entender las estrategias constructivas que subyacen a la novela, entonces, es oportuno y necesario recurrir por lo menos a algunos de ellos.

El primer capítulo, un extracto del artículo «Un Alan Turing desconocido», escrito por Jack Copeland y Diane Proudfoot y publicado en *Investigación y ciencia*, funciona a todas luces como un sintético manual de instrucciones para acercarse a lo que viene a continua-

---

que era el *residuo* y que parecía *no dejar avanzar a la realidad y que la obligaba a permanecer sentada*, ha pasado hoy a ser agente provocador: *traslado, desplazamiento* o, en otras palabras, *metáfora*. Así pues *residuo* y *metáfora*, opuestos si hacemos caso a sus etimologías, vienen ahora, activamente, a identificarse en la reapropiación» (Fernández Mallo 2018, 137).

**19** Fernández Mallo (2018, 68) define de la siguiente manera los «puntos atractores»: «puntos de catástrofe, que determinan la *forma* final de un objeto, de una narración, de una teoría, de un poema, de una, en definitiva, obra entendida como una complejidad que interacciona con su entorno inmediato». En efecto, el álamo de los zapatos fue una de las imágenes que le sugirió al autor la idea de la novela, como revela él mismo en los créditos (Fernández Mallo [2006] 2010), y es un polo atractivo, más o menos marcado, para la mayoría de los personajes de su artefacto literario (Champeau 2011, 78). El árbol al lado de la US50 hasta el 30 de diciembre de 2010 existió realmente (ese día fue derribado por unos vándalos, pero los habitantes de esa zona volvieron a colgar los zapatos en un álamo cercano) y por medio de Google Street View, que almacena imágenes captadas en épocas diferentes, es posible verlo: [https://www.google.com/maps/@39.2939827,-117.9864582,3a,75y,18.6h,90.65t/data=!3m6!1e1!3m4!1sQ4lDE-Jfjvps4Bxggnw\\_Gw!2e0!7i3328!8i1664](https://www.google.com/maps/@39.2939827,-117.9864582,3a,75y,18.6h,90.65t/data=!3m6!1e1!3m4!1sQ4lDE-Jfjvps4Bxggnw_Gw!2e0!7i3328!8i1664).

ción, remedando, de forma actualizada, el «Tablero de dirección» de *Rayuela* de Julio Cortázar:<sup>20</sup>

Podemos definir los ordenadores como máquinas de triturar números. Podemos pedirles que nos den la posición exacta dentro de 100 años de un satélite o que pronostiquen las subidas y bajadas de la bolsa por un período de un mes. Nos darán la información en pocos segundos. Pero tareas que no revisten complejidad para los seres humanos, como reconocer rostros o leer textos escritos a mano, resultan muy difíciles de programar y de hecho aún no están satisfactoriamente resueltas. Parece ser que nuestra red de neuronas cerebrales sí contiene los mecanismos necesarios para realizar esas operaciones. De ahí el interés en crear computadoras inspiradas en el cerebro humano. (Fernández Mallo [2006] 2010, 15)

Para desentrañar el mensaje oculto en este pasaje son sumamente útiles las observaciones de Jorge Volpi sobre la máquina de Turing, precursora del ordenador, y la mente humana. El escritor mejicano da en el clavo al subrayar que:

Lo asombroso del asunto es que tanto la 'máquina de Turing' como la 'máquina universal de Turing' - y, por tanto, también la 'arquitectura de Von Neumann' - trabajan *en serie*: a cada operación le sigue otra, de manera secuencial, hasta que se consigue una respuesta. Y las neuronas, en cambio, actúan *en paralelo*: frente a cada situación, millones de ellas se ponen en marcha a la vez. (Volpi 2011, 82)

Si aplicamos el razonamiento a *Nocilla Dream*, tendremos una invitación a abandonar el concepto de coherencia textual derivada de una secuencialidad temporal - afín a un procesamiento 'en serie' - para abordar una propuesta que, en cambio, se articula en una dimensión espacial (Henseler 2011, 101),<sup>21</sup> reticular, y pide al lector que secunde el funcionamiento no secuencial de sus neuronas. En efecto, se podría retomar la última frase de Copeland y Proudfoot alterándola ligeramente para obtener la clave de acceso al 'mundo nocilla': «De ahí el interés en crear novelas inspiradas en el ce-

<sup>20</sup> Kunz (2013, 207), de hecho, pone en evidencia el papel precursor de *Rayuela* respecto a *Nocilla Dream* y, además, Cortázar y su novela se citan repetidamente y de manera explícita en *Nocilla Experience* (Fernández Mallo [2008] 2010, 47-8, 55, 78, 107, 161). Véase también Pantel 2018, 217.

<sup>21</sup> El viraje hacia una dimensión espacial queda perfectamente resumido por este razonamiento: «Con el paso de la cronología a la cartografía se afirma el primado de la composición» (Champeau 2011, 72). También Abuín González (2006, 71) recuerda que «la elaboración de enlaces se produce casi siempre en un marco puramente 'geográfico' o 'cartográfico'».

rebros humano». Otros tres capítulos constituidos a partir de citas que corroboran dicha impostación son el 87, el 98 y el 111, relacionados, respectivamente, con la física, la arquitectura y el cine. El primero remite al principio de superposición<sup>22</sup> y llama la atención sobre la interacción de influencias diferentes en un sistema - léase de textos aparentemente fragmentados sobre el 'sistema' novela -; en el segundo se critica el empleo masivo de la silicona en las obras de construcción de hace treinta años para pegar entre ellos materiales heterogéneos,<sup>23</sup> comentario que hay que interpretar como un alegato contra la obsesión de muchos autores por basar sus narraciones en nexos visiblemente arcaicos y anacrónicos; finalmente, el tercero, evocando el Efecto-Kuleshov, es un elogio del montaje cinematográfico<sup>24</sup> que puede perfectamente aplicarse al arte novelesco (Kunz 2013, 207).

Los presupuestos teóricos aquí ilustrados otorgan a Fernández Mallo una libertad absoluta a la hora de organizar su narración y le eximen de cualquier obligación de explicitar los nexos entre los nodos de esa hipotética red que los une<sup>25</sup> o, más sencillamente, puede conectarlos por medio de «isotopías temáticas e imágenes iterativas o recurrentes sobre determinados cronotopos ambientales» (Gil González 2007, 33). Se obtiene de este modo un armazón textual flexible que se inspira en el concepto de exonovela propuesto por el autor (Fernández Mallo 2012, 173-8) y que supone la expansión de lo impreso en el papel a través de enlaces a Internet que aporten materiales complementarios (175). A pesar de semejante aspiración, como recalca Kunz (2011, 85):

**22** «1. Principio general [...] que establece que si un número de influencias independientes actúan sobre un sistema, la influencia resultante es la suma de las influencias individuales. 2. Es el principio según el cual [...] la suma de cualquier número de soluciones a las ecuaciones es también una solución» (Fernández Mallo [2006] 2010, 163).

**23** «Por ello, la relación (y unión) entre piezas se hace cada vez más difícil. Hace 30 años la respuesta universal a esos problemas era la silicona y en general los sellados elásticos. [...] La inmensa confianza en esa panacea llevó a excesos de todo tipo [...]. Tras años de confianza en un producto con el que se querían suplir las deficiencias en la concepción del proyecto, la silicona sufrió importantes fracasos y se convirtió en un símbolo de la chapuza constructiva. (Ignacio Aparicio, *La alta construcción*, Espasa 2002.) O, 'A propósito de la novela'» (Fernández Mallo [2006] 2010, 182).

**24** «El resultado del experimento era el reconocimiento del 'enorme poder del montaje'. [...] Aplicando el método científico a la práctica cinematográfica, funda la identidad del cine en el principio de la yuxtaposición de dos imágenes y permite el desarrollo de un arte nuevo» (Fernández Mallo [2006] 2010, 211).

**25** Fernández Mallo (2012, 156) explica así su forma de abordar la creación: «no llego a algo a través de un discurso sino que me encuentro cosas que me proponen un discurso, las desarrollo, las dejo colgadas, y paso a otra cosa, y todas van sumándose para un texto final. Esto tiene la ventaja de que, en ocasiones, un objeto te propone discursos absurdos, que debidamente combinados dan lugar a un texto o artefacto interesante».

los textos mutantes todavía no han logrado superar la linealidad: no lo conseguirán nunca en el nivel microsintáctico de la frase, irremediablemente lineal como todo enunciado lingüístico, pero a lo mejor en la macrosintaxis de los bloques textuales, los capítulos y fragmentos narrativos. El texto espacial, el texto-rizoma sigue siendo una utopía, metáfora de una meta que retrocede como el horizonte.

En efecto, los 113 falsos fragmentos de *Nocilla Dream* están numerados de manera progresiva e invitan a una lectura supuestamente lineal (Iacob 2018, 52), a no ser que se elijan al azar unos respecto a otros, pero, aun así, se engendrarían otras secuencias pautadas nuevamente por una cadena temporal.<sup>26</sup> Entonces hay que preguntarse cómo logra Fernández Mallo transmitir esa impresión de espacialidad rizomática. La respuesta es elemental: explotando el trampantojo de esa anhelada pero imposible ubicuidad 'física' para retratar una multitud de existencias dispersas en espacios geográficos alejados entre sí, aunque vinculados por sutiles lazos.<sup>27</sup> En el fondo, es el principio que rige la navegación en la Red: todos los sitios web que el utente visualiza, por muy exóticos que sean, siempre aparecerán en la misma pantalla de su dispositivo electrónico.<sup>28</sup> En la novela del autor coruñés hay por lo menos una treintena de escenarios mundiales diferentes (el Estado de Nevada, Dinamarca, Las Vegas, Chicago, Mozambique, Pekín, la frontera mejicana, Salt Lake City, la provincia china de Tsau-Chee, Albacete, Almería, Copenhague, Leicester, Madrid, París, San Francisco, Vietnam, Singapur, etc.), que se alter-

**26** Este aspecto es destacado también por Champeau (2011, 75), quien sugiere desplazar el foco de atención del lector al autor: «El orden físico de la obra reticular impresa no es tanto un libre recorrido ofrecido al lector - al menos en la primera lectura forzosamente lineal - como la exposición del recorrido de un autor compilador que desvela su propia trayectoria lectora. Solo a partir de una segunda lectura podrá el lector elegir, si lo desea, sus propios recorridos buscando afinidades secretas».

**27** En este sentido podría resultar esclarecedor otro texto-cita insertado por Fernández Mallo en *Nocilla Dream*: «¿Cuánta información se necesitaría para describir todo el universo? ¿Podríamos, tal como escribió William Blake, 'ver el mundo en un grano de arena', (o como dijo Borges, en un *Aleph*), o esas palabras sólo han de tomarse como una licencia poética? [...] Resultados ligados a esos límites sugieren que nuestro universo, al que percibimos en 3 dimensiones espaciales, podría en realidad estar 'escrito' en una superficie bidimensional: podría ser un holograma. Nuestra percepción ordinaria de un mundo tridimensional resultaría ser en tal caso una profunda ilusión. Quizá un grano de arena no abarque el mundo, pero sí lo pueda hacer una pantalla plana» (Fernández Mallo [2006] 2010, 74). La preocupación por mapear el mundo es retomada por Fernández Mallo en otro fragmento, en el que evoca el cuento «Del rigor en la ciencia» (47-8) de Jorge Luis Borges.

**28** Pantel (2016, 34), a este propósito, resalta que «Lo paradójico es que estas novelas conservan el formato impreso tradicional pero no hubieran podido ser concebidas sin ordenador, el libro actuando como objeto fijador del material escrito y/o escogido y ordenado por el autor: la práctica nueva se ajusta al formato antiguo, y no al revés».

nan y entrecruzan a lo largo de 217 páginas y a menudo, ya desde el comienzo mismo de cada capitulillo, sitúan al lector en un contexto global y globalizado, casi impeliéndolo a que los localice en un mapa (Cabrerizo Romero 2012, 148). He aquí algunos ejemplos significativos: «Derek es un internauta danés. Esto carece de importancia porque los internautas no tienen patria» (Fernández Mallo [2006] 2010, 27), «Bajo el sobrenombre de Sokolov se esconde la verdadera identidad [...] de un músico polaco afincado en Chicago» (39), «Jorge Rodolfo Fernández es argentino, vive [...] allí donde el último destello del último casino de Las Vegas Boulevard deja de verse» (47), «Cuando los destinos de Niels y Frank se juntaron en un laboratorio de la Universidad de Arizona, no podían suponer que su alianza les llevaría tan lejos como a Mozambique» (51), «Entonces quedamos en que Heine es un periodista austriaco [...] que desde hace 6 años vive en Pekín casado con una china, Lee-Kung» (55), «Al sureste de China, en la provincia de Tsau-Chee, poca gente sabe que hay una pequeña comunidad constituida por norteamericanos» (63), «Leicester, Reino Unido, William llega a casa después de una jornada de 14 horas en la fábrica de géneros de punto» (98), «Suenan acordes en el desierto de Albacete, siempre suenan» (105), «Madrid. Un barrio céntrico» (115), «Justo en la franja limítrofe del sur de París [...] ahora hay un gran número de casetas de obra habitadas y dispersas en aparente azar» (124), «Al sureste de China acaba de llegar el cómic de moda en India» (131), «Robert, originario de Londres, [...] es el único habitante de la ciudad de Carson City que tiene una avioneta» (173), etc.

Para amalgamar tan variado acopio de lugares e identidades híbridas, que supuestamente no guardan ningún tipo de relación, no está de más sacar a colación el término foucaultiano de «heterotopía» - que Fernández Mallo (2012, 160-1) emplea para articular su propuesta de exnovela -, puesto que el mismo filósofo francés, respecto al texto borgiano «El idioma analítico de John Wilkins», comentaba que:

La monstruosidad que Borges hace circular por su enumeración consiste [...] en que el espacio común del encuentro se halla él mismo en ruinas. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. [...] ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? Pero éste al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable. (Foucault 2010, 2)

Sin duda, también las topografías de *Nocilla Dream* encuentran su elemento aglutinador en el no-lugar del lenguaje porque, como ya hemos venido evidenciando, la novela y, más en general, la literatu-



ra<sup>29</sup> – ambas fundamentadas en él – disponen de una plasticidad que las convierte en ámbitos aptos para acoger cualquier componente por muy heteróclito que sea. No obstante, se hacen necesarios más recursos para justificar la yuxtaposición de semejantes piezas heterogéneas porque un simple listado no llevaría a ninguna interpretación posible más allá de la casualidad o de un desorden representativo de algo que se nos escapa o que tendríamos que imaginar autónomamente. El mismo Borges, como apunta Foucault (2010, 3), ordena sus seres más o menos fabulosos por medio de las letras del alfabeto – creando así una engañosa impresión de lógica – y coloca esa taxonomía en el marco general y creíble de una enciclopedia. Algo parecido hace Fernández Mallo al numerar sus breves capítulos – acto especular al de establecer una sucesión alfabética – y al ponerlos dentro del sistema novelesco, pero tanto el escritor argentino como el español, además, cohesionan sus fragmentos según unos principios que no son puramente estructurales. El primero recurre a la categoría de ‘animales’, mientras que el segundo aprovecha los ya mencionados «crotopos ambientales»,<sup>30</sup> entre los que sobresalen la autopista US50 y el desierto (Cabrerizo Romero 2012, 148; Ros Ferrer 2013, 76), para moverse a su antojo en una dimensión espacial.

La carretera que, atravesando una región desértica, une las localidades de Carson City y Ely no solo enhebra la mayoría de los sucesos protagonizados por los personajes de *Nocilla Dream*, sino que cumple con todos los requisitos para ser un no-lugar<sup>31</sup> porque su descripción – «Una carretera en la que, hay que insistir, no hay nada» (Fernández Mallo [2006] 2010, 16) – la configura como un espacio no relacionado, no identitario y ahistórico, condiciones que para Augé

**29** Larsen (2019, 2) subraya que la literatura ha tenido siempre una proyección mundial, transnacional, antes incluso de que se consolidara el concepto de globalización con todas sus implicaciones: «Literature has always roamed across borders between cultures and languages in translations, linguistic influences, media motifs, genres and symbols. It disrespectfully assumes that globalization has always existed. It behaves like a cultural duck-billed platypus, a border-crosser that does not occupy a neat place within the normal boundaries of our cultural and mental map».

**30** Su funcionamiento dentro de la novela de Fernández Mallo quedaría aclarado por otro de los textos interpolados, en el cual se explica que si un mensaje cifrado es suficientemente largo es posible entender su código a partir de las letras que en él se repiten, ya que tendrán la misma frecuencia de aparición que tienen las letras del lenguaje normal (Fernández Mallo [2006] 2010, 46).

**31** Llama la atención que Fernández Mallo elija esa carretera como primer elemento espacial de su novela y el aeropuerto de Singapur como ambientación final, en un movimiento circular que parece otorgar a dicha tipología de espacios un papel central y definitorio de la sociedad contemporánea. Otros ejemplos de no-lugares serían la ciudad de Las Vegas (Fernández Mallo [2006] 2010, 33-5), el apartahotel en el que vive Jorge Rodolfo Fernández (47-8), el hotel en el que se aloja Payne (155-7), las «Con-Urbaciones», las «McMansiones» y las «privatopías» (174), mientras que las micronaciones podrían considerarse como no-lugares resignificados. El autor cita el término de Augé en el capítulo 92 de *Nocilla Dream*, al trazar una distinción entre los vocablos ‘espacio’ y ‘lugar’.

(2009, 77) se encuentran a la base del concepto elaborado por él en su análisis de la sobremodernidad. A veces también el desierto ha sido asimilado a los no-lugares (Cabrerizo Romero 2012, 148), aunque convendría matizar la cuestión porque, a pesar de su ilusoria uniformidad y atemporalidad, sí que posee una identidad y una historia, cuanto más si, parafraseando a William Blake y citando a Fernández Mallo, nos fijamos en todo lo que cabe en unos granos de arena:

La arena de las playas de Normandía contiene partículas fruto de transformaciones geológicas de miles de años, contiene también muestras volcánicas, y prehistóricas algas marinas, y trozos de conchas de ayer en contacto con trozos de hoy, y arena que son microcantos rodados hechos de plástico de millones de tapones de botellas hoy indistinguibles a simple vista de la arena de roca, y restos de carne de pez y heces, también corroídos trozos de metrala, pólvora, cristales de botellas de refrescos, hierro procedente de cascos aliados y alemanes, trozos de huesos que parecen puro calcio, arena hecha de carcasas de transistores, de fiambreras y de cucharas, y mucho más, aún contiene muchísimas cosas más esa arena [...]. ¿Hay algo o alguien que pueda dar cuenta de la complejidad de los múltiples mundos y tiempos que en red hay en un solo metro cúbico de arena de esa playa? (Fernández Mallo 2018, 122)

Está claro entonces que en las extensiones desérticas se reproducen, a escala mayor o menor, las mismas dinámicas<sup>32</sup> y si bien se sitúen en las antípodas del jardín - otro modelo de heterotopía (Speranza 2017, 185):

La carestía de recursos les lleva a fantasear situaciones de auténtica abundancia y placer [...] y acogen a todo tipo de criaturas extrañas en sus dominios. (Fernández Mallo [2006] 2010, 108)

El desierto, pues, sería una especie de metáfora de un organismo<sup>33</sup> inclusivo que según Ros Ferrer (2013, 76) podría identificarse con

**32** «El desierto, por plano e isótropo, es el lugar menos catastrófico. Salvo cuando la quietud se rompe porque un escarabajo arrastra una piedra, o en un pliegue nace una hierba, o un álamo encuentra agua y crece» (Fernández Mallo [2006] 2010, 57). Este pasaje se refiere a las Catástrofes de 1ª y de 2ª especie que rompen el equilibrio de un sistema y engendran un efecto dominó. De hecho, las existencias anónimas y abúlicas de todos los personajes de *Nocilla Dream* tarde o temprano se ven sacudidas por una u otra de estas catástrofes, episodios más o menos mínimos que repercuten de manera decisiva en sus trayectorias vitales.

**33** Fernández Mallo (2010, 42) recoge la siguiente definición de organismo, aplicable tanto a la novela como al desierto o a la globalización: «Organismo es un ente, sea mineral, animal, vegetal o socio-cultural, que vive y se desarrolla por sí mismo, siguiendo únicamente dictados casi siempre espontáneos, complejos e internos; puede considerarse en todos los casos como un ser vivo».

la sociedad postcapitalista o – añadimos nosotros – globalizada, más aún si tenemos en cuenta que muchos de los personajes de Fernández Mallo viven en puntos diferentes del globo – o se desplazan por él – y que a menudo están abocados al consumo de unos bienes (Mora 2008, 56) que, por lo general, han perdido cualquier aura benjaminiana al ser producidos en serie y comercializados mundialmente.<sup>34</sup> Objetos que reflejan este último aspecto son, por ejemplo, las bolsas de patatas fritas que se exponen en un supermercado de Carson City y que traen como obsequio una lata de galletas danesas (Fernández Mallo [2006] 2010, 24), la versión india del cómic de Spiderman vendido en China<sup>35</sup> o, todavía más incisivas, las gafas Ray-Ban de imitación y la camiseta serigrafiada con el conejito de *Playboy* que Ernesto Che Guevara compra entre los puestos de un mercadillo en Vietnam (168).<sup>36</sup>

Al presentar esta cara – quizá, al fin y al cabo, bastante amable – de la globalización, Fernández Mallo no ignora su reverso que, para Larsen (2019, 65), podría resumirse en el siguiente círculo vicioso: «We create risks, because we create welfare and we create welfare, because we create risks». Al consumo de bienes, pues, se contraponen el deseo de posesión de los mismos por parte de quienes no tienen acceso a ellos y esta aspiración frustrada determina situaciones de pobreza y de exclusión social, violencia, guerras o movimientos migratorios para obtener un estilo de vida más digno (Augé 2007, 24). En *Nocilla Dream* las consecuencias negativas del bienestar del primer mundo se hacen patentes en la explotación sexual llevada a cabo

**34** Un primer ejemplo de producto de consumo masivo es precisamente la crema de chocolate Nocilla evocada en el título de la novela, a pesar de que, en realidad, se trata de una referencia debida a la escucha de la canción *¡Nocilla, qué merendilla!* del grupo punk gallego Siniestro Total, como aclara Fernández Mallo (2010) en los créditos de *Nocilla Dream*.

**35** «Al sureste de China acaba de llegar el cómic de moda en India. No se trata de una traducción del Spiderman norteamericano al hindú o al chino, sino una estricta transcreación del personaje. De cintura para arriba el atuendo es el mismo, la malla con la araña estampada y la clásica máscara, pero de cintura para abajo cambia sus mallas azules y rojas por un *dhoti*, una esponjosa gasa enrollada a cada pierna como los típicos pantalones hindús, y calza babuchas de cuero terminadas en una punta que mira al cielo. Sin llegar a rasgos orientales, es más moreno que Peter Parker, y sus aventuras se desarrollan en los barrios del viejo Bombay [...]. Todo este producto de mezcla fascina a los chinos, pero porque lo comparan constantemente con los ejemplares originales americanos que les proporcionan las tiendas *Little America*» (Fernández Mallo [2006] 2010, 131).

**36** Aquí, más allá de parodiar la leyenda de Elvis imaginando que Ernesto Guevara no murió en La Higuera en 1967 sino que vivió de incógnito en Las Vegas hasta su muerte real, la ironía del autor resulta particularmente cáustica porque un revolucionario que se ha convertido en un icono mediático se pone la camiseta de una revista símbolo del imperio capitalista norteamericano y del consumismo (sexual); sin embargo, en un juego de espejos para nada descabellado, Fernández Mallo parece querer sugerir que hoy en día sería normal ver a una conejita de *Playboy* vistiendo una prenda de ropa con la cara del Che immortalizada por Alberto Korda.

en los dos burdeles situados a lo largo de la US50 (Fernández Mallo [2006] 2010, 16-17, 21-2, 44-5, 138-40), en las condiciones de vida en los márgenes de las grandes urbanizaciones (47),<sup>37</sup> en los tres dedos del pie derecho amputados por congelación a una inmigrante adolescente puertorriqueña que para ahorrar no había pagado las mantas de un apartahotel - operación quirúrgica que, para más señas, se asocia a la moda de las damas de la alta sociedad neoyorquina que aceptan mutilarse los meñiques de los pies para poder lucir los exclusivos zapatos de Manolo Blahnik (33-4) -, en las minas antipersonas aún escondidas bajo el suelo mozambiqueño (51-2), en la pedofilia agravada por la relación dispar entre un acosador occidental y una adolescente china (69), en la alienación laboral de un danés en un matadero estadounidense (88-9) o de un obrero en una fábrica de Leicester (98), en los vagabundos que merodean por las afueras de París (124-5, 134-5), en la mención de las Torres Gemelas neoyorquinas (141-2),<sup>38</sup> en la desertificación provocada por la construcción masiva de edificios en China (144), en la involuntaria competencia de una ONG que envía ropa usada a Mozambique obligando las tiendas autóctonas a cerrar (162) y, muy especialmente, en la muerte de un anónimo migrante mejicano - descrita con una aterradora exactitud matemática capaz de resaltar el horror del hecho - que intenta cruzar la frontera con Estados Unidos escondido en el remolque de un camión:

Nadie imaginó que cuando abrieran una de las 2 puertas de la parte trasera del remolque, se encontrarían con un hombre muerto en lo más alto de las cajas, tumbado boca abajo y con la espalda a ras del techo. [...] Para no perder la mercancía, decidieron mezclar entre las otras cajas aquellas sobre las que había yacido el joven mejicano [...]. Si suponemos que el cuerpo del joven malogrado poseía las medidas del estándar universal, 1.75 metros de altura por 0.5 metros de ancho, tenemos una superficie de 0.875 m<sup>2</sup> de alubias, que, dispersa, anda por el mundo llevando saliva, sudor, lágrimas, orina y excrecencias de aquel que sobre ella consiguió pasar la frontera. (61)

**37** «En la ciudad posmoderna por antonomasia [Las Vegas], donde como es obligado en todo lo *post*, hasta el tiempo flota desprendido de la historia, el índice de criminalidad, sexo y drogadicción en adolescentes ha crecido en los últimos 3 años en un 30,75%» (Fernández Mallo [2006] 2010, 34-5).

**38** En 2006, año de publicación de *Nocilla Dream*, una referencia de ese tipo es inevitable que evoque el atentado del 11-S del 2001 y, en efecto, Sokolov monta su laboratorio sonoro en el piso 77 del edificio (Fernández Mallo [2006] 2010, 141) - exactamente donde impactó el segundo avión aquella mañana del 11 de septiembre -, y el lector, en un laberinto temporal muy propio de las novelas de Fernández Mallo (2012, 166-72), se ve casi espoleado a imaginar que el aparejo del músico polaco podría llegar a captar el estallido y los gritos de las víctimas en un futuro no demasiado lejano o incluso, si hipotiza que Sokolov está ahí justamente 'ese' día, a grabar en directo el acontecimiento.

El panorama urdido es bastante sombrío y, aunque el autor no aborda directamente los mecanismos de opresión, marginación o enajenación ni abraza una perspectiva ideológica políticamente marcada,<sup>39</sup> parece excesivo achacarle una voluntad de «apología de las formas vacías de representar surgidas de ese *nuevo capitalismo*» (Ros Ferrer 2013, 74). Es más, aprovechando la imagen del desierto y la expresión retomada por Slavoj Žižek (2005, 18) de la película *The Matrix*, también Fernández Mallo podría saludar al lector con un contundente «Bienvenido al desierto de lo real», pese a que cabría deslindar el significado que 'lo real' asume para cada uno de ellos, porque para el filósofo esloveno se configura como el núcleo duro de los aspectos desagradables que la sociedad occidental tiende a espectacularizar y a ficcionalizar para poder sobrellevar el horror que encierran (Žižek 2005, 21), en cambio, para el escritor español «*Lo Real es la problematización de la realidad [...]* cuando, en los [...] productos artísticos, lo Real problematiza su correspondiente realidad, su contexto» (Fernández Mallo 2018, 329).<sup>40</sup> Por consiguiente, lo que hace este último en *Nocilla Dream* es recoger esquilas muy diferentes - tanto de las herramientas narrativas a disposición de la novela contemporánea como de las múltiples facetas de la realidad a nuestro alrededor -, disponiéndolas a través del lenguaje en un «espacio en ruinas», por citar nuevamente a Foucault (2010, 2), que a través de la permeabilidad del artefacto novelesco se presta a recibirlas y a recontextualizarlas en diversos escenarios característicos de la actual geografía global (Cabrerizo Romero 2012, 147).<sup>41</sup> Precisamente de estas consideraciones surge la propuesta de emplear un nuevo término para definir ese espacio creado por el texto de Fernández Mallo aquí analizado, uniendo el concepto foucaultiano de 'heterotopía' y el vocablo 'topografía'<sup>42</sup> para acuñar el neologismo 'heterotopografía', corres-

**39** Para Mora (2018, 28) el reproche de una «falta de compromiso» entre los escritores mutantes ha sido uno de los errores más comunes de la crítica a la hora de analizar sus obras.

**40** En el fondo se trata de unas posturas más cercanas de lo que parece, ya que «lo Real» de Žižek nos obliga, por ejemplo, a problematizar nuestra relación con el dolor y la muerte preguntándonos por qué en nuestra sociedad del bienestar ya no logramos confrontarnos con ellos en su estado más puro.

**41** La observación de Champeau (2011, 71) de que «Fernández Mallo mundializa el espacio de la ficción pasando de un continente a otro», si bien referida a *Nocilla Experience*, podría aplicarse perfectamente a *Nocilla Dream*.

**42** El diccionario de la RAE define así la palabra 'topografía': «1. Técnica de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno. 2. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial» (<https://dle.rae.es/topograf%C3%ADa?m=form>). Las referencias a un mapeado superficial - en el sentido espacial obviamente - bien se avienen a los dispositivos narrativos construidos por medio de enlaces, cuyo máximo grado sería el hipertexto, como puede apreciarse en la comparación elaborada por Abuín González (2006, 74) entre el texto impreso y el texto electrónico.

pondiente al mapeado de un territorio metafórico - e incluso físico<sup>43</sup> - dúctil a la hora de representar el proceso *en fieri* y polimorfo de la globalización en muchas de sus vertientes.

La primera entrega del *Proyecto Nocilla* sería entonces una tentativa de poner a punto una red narrativa suficientemente maleable<sup>44</sup> para funcionar como un sistema complejo acoplado a la rápida evolución de la sociedad contemporánea,<sup>45</sup> tal vez proponiendo un modelo que, de alguna manera, tantea los derroteros sugeridos por Mora:

En todo caso, queda por saber si, junto a una presumible cultura *globalizada*, consumista y vacua, habría una *cultura global*, digna de tal nombre, que ha encontrado un modo de utilizar las ventajas de la globalización pero sin caer en sus defectos. Un posible modo de evitarlos sería aprovechar las posibilidades de Internet o de los medios de comunicación de masas para criticar la propia globalización. (2014b, 322)

Sin embargo, cualquier crítica caería en saco roto si no estimulara una reacción en quienes se aproximan a ella y por esta razón es imprescindible recordar que la mayoría de este tipo de obras - definidas por Champeau (2011, 70) «reticulares» - exige una participación activa de quienes leen (Cabrerizo Romero 2012, 148; Kunz 2014, 25) porque «En ausencia de una instancia central jerarquizadora es el lector que ha de organizar el relato» (Champeau 2011, 76) y hasta se le pide que acepte una obra abierta<sup>46</sup> que lo invita a volver repetidamente sobre lo leído en busca de nuevas interpretaciones (Kunz 2011, 74). Dicho objetivo, como ya hemos visto, depende en gran medida de los *links* que se insinúan entre las secciones del texto, pero en una ulterior vuelta de tuerca Fernández Mallo (2018, 312-19) sugiere que,

<sup>43</sup> Larson (2019, 56) puntualiza oportunamente que: «Globalized places are not clearly demarcated spaces with uniform traits or a clear common characteristic that enables one to collect them together with one common denominator».

<sup>44</sup> Para Fernández Mallo (2018, 48) se trata de un objetivo fundamental: «Ése es el reto de hoy de las narraciones y de su aparente fragmentación: encontrar nuevas disposiciones de un espacio cultural y político sin que por ello sea necesario segregar la diferencia. En la pertinencia de todo ello, tendría mucho que ver la elección de los *links*, los enlaces entre las diferentes partes del cuadro final: buscar, en definitiva, una red adecuada a esos propósitos».

<sup>45</sup> «No podemos dejar de pensar pues en la sociedad como un sistema abierto, y por lo tanto complejo, en el que las redes sociales, tanto físicas como digitales, van generando experiencias antes ni consideradas por la teoría» (Fernández Mallo 2018, 293-4).

<sup>46</sup> «A la luz de esta convergencia compleja, ¿por dónde empezamos a contar una historia, por el principio o por el final? Por ninguno de los dos extremos ya que tales extremos no existen, y si existen son puntos redefinibles, sujetos a la contingencia de lo que en realidad ha resultado ser un bucle que en cada vuelta modifica las condiciones y funda un reinicio, aprende de sí mismo, se hace coherencia a partir de sus residuos y sus errores» (Fernández Mallo 2018, 301).

una vez aceptada y asentada como normal la estructura en red del mundo, lo que hace falta para generar una auténtica complejidad es romper el entramado en sus enlaces más obvios, creando agujeros por medio de lo que él llama «el azar inverso» (319) para destruir lo establecido y seguir estimulando un pensamiento a contracorriente que trabee conexiones inéditas, acción complementaria a la del *bricoleur* que «trabaja con un conjunto de herramientas y materiales ya constituido, objetos heteróclitos que se recogen y se conservan porque 'de algo habrán de servir'» (Speranza 2017, 202).<sup>47</sup> Justamente esta última figura de un *deus ex machina* que suplanta al narrador tradicional por un autor implicado (Champeau 2011, 76) que corta y pega a su antojo todo lo que encuentra en sus desplazamientos - físicos, conceptuales, culturales o digitales - podría considerarse como un producto más de la globalización, un nómada estético que, sin desligarse totalmente de su nación de origen, se siente plenamente integrado en un orden global o posnacional (Mora 2014b, 323-5).

### 3 El nómada estético

Marc Augé (2007, 4) al abordar el tema de la urbanización, según él uno de los aspectos claves de las dinámicas mundiales de nuestra época, individua en la movilidad - aunque no siempre tan fluida como se pregona - el rasgo distintivo de dicho fenómeno y Mora (2008, 54), citando a Maffesoli y Attali, corrobora la teoría del antropólogo francés al considerar a los ciudadanos de hoy como «nómadas libres», un sintagma que, con las debidas salvedades,<sup>48</sup> también podría aplicarse a la mayoría de los escritores contemporáneos (Grande Rosales 2017, 55):

El narrador latinoamericano y el narrador español actuales de menos de cuarenta y cinco años tienen algo en común: en los mejores casos y con muy pocas excepciones, son personas que se mueven. (Mora 2014b, 325-6)

<sup>47</sup> Puede que no esté de más hacer notar que Speranza toma la imagen del *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss para ejemplificar la labor de muchos artistas contemporáneos, mientras que Zygmunt Bauman (2010a, 71-2) la emplea como paradigma constructivo de la identidad del ser humano.

<sup>48</sup> Con el paso del tiempo el discurso de Mora se ha hecho cada vez más crítico respecto a esa supuesta 'libertad' del ciudadano nómada, denunciando que muy a menudo la movilidad, tanto de los escritores como de los demás, se debe a unas condiciones económicas adversas que obligan a viajar o a mudarse a otros países en busca de mejores oportunidades laborales: véase Mora 2014b y, sobre todo, Mora 2019.

Fernández Mallo se muestra totalmente consciente de ello y de las influencias eclécticas y transfronterizas que le afectan en cuanto sujeto móvil en un entorno multicultural:

Como consecuencia de la globalización, los artistas hoy carecen de raíces identitariamente bien definidas, las raíces son personales y las va creando el propio artista a medida que crece y navega física y virtualmente. Los autores más que nunca son nómadas, *se-mionautas*, y no tienen problema en asumir que su raíz es la suma de todos esos lugares espacialmente lejanos o cercanos, antiguos o contemporáneos, que han visitado. (Fernández Mallo 2018, 174)

No sorprende, pues, que en *Nocilla Dream* abunden los personajes marcados por itinerarios vitales erráticos (Cabrerizo Romero 2012, 146) que los llevan lejos de su lugar de origen, ampliando así el entramado de vínculos espaciales y el abanico de ambientaciones aprovechables,<sup>49</sup> como ya se ha puesto en evidencia en las citas de las páginas anteriores. Entre ellos sobresalen algunos que cultivan unas peculiares actividades artísticas: Deeck es un internauta danés que crea cuadros empleando únicamente chicles masticados y que colecciona fotografías encontradas a condición de que en ellas aparezcan figuras humanas (Fernández Mallo [2006] 2010, 27-9);<sup>50</sup> Sokolov, un músico polaco que vive en Chicago, graba los ruidos de la calle y de los edificios o de cualquier ambiente que le resulte inspirador para luego 'samplearlos' con otros sonidos y editar CDs (39-40); Lee-Kung es una mujer que recorta ilustraciones de revistas norteamericanas

**49** Dos ejemplos recientes en el ámbito de la literatura peninsular de esta faceta itinerante tanto de los escritores como de sus protagonistas son *La brújula* (2006) y *Los turistas* (2015) de Jorge Carrión: la primera es una suerte de crónica o bitácora de viaje en que el autor apunta sus impresiones sobre diferentes lugares que ha visitado, mientras que la segunda es una novela en que su protagonista da la vuelta al mundo.

**50** Por muy extravagante que pueda parecer, existe realmente un artista que retrata rubias explosivas utilizando chicles: se trata del canadiense Jason Kronewald, cuyas obras se recogen en la página web <http://www.gumbLondes.com/gumbLondes/>. Fernández Mallo le atribuye también la creación de paisajes nevados, pero lo que aquí nos interesa son los materiales empleados y las mujeres inmortalizadas. Por un lado el chicle es quizá uno de los símbolos más globales del *American Way of Life* y, una vez masticado, se convierte en residuo, en basura - dos conceptos que apasionan al autor de *Nocilla Dream* (Henseler 2011) y a los que dedica el ensayo *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* -, pero he ahí que gracias a un procedimiento artístico recobra un nuevo significado interactuando con las modelos elegidas, ya que siempre se trata de iconos mediáticos, como Marilyn Monroe, Wonder Woman, Pamela Anderson, Britney Spears, Paris Hilton, Hillary Clinton, Lady Diana de Gales, Brigitte Bardot, Madonna, Audrey Hepburn, etc. Se establecen de este modo unos vínculos que invitan a trazar correspondencias entre esos dos extremos aparentemente irreconciliables que, sin embargo, son representativos del mismo consumismo de usar y tirar, superficial y basado en placeres sensoriales. Los cuadros de Kronewald, entonces, más que reproducir las facciones de esas rubias explosivas, lo que hacen es retratar a nuestra sociedad.



y las almacena en un ordenador para modificarlas digitalmente introduciendo en ellas motivos chinos (55-6); Heine, periodista austriaco afincado en China, recolecta escenas callejeras para montar unas *road movies* Pekinesas (69); Jorge Rodolfo Fernández es un argentino que se ha instalado en un apartahotel en las afueras de Las Vegas y, después de haber leído incansablemente a Borges, llega a erigirle un templo usando los cubos de chapa compacta de unos coches desguazados (176-8);<sup>51</sup> etc. Todos ellos, en realidad, son un reflejo o una suerte de *mise en abyme* del mismo Fernández Mallo y de su proceder literario, fundamentado en un apropiacionismo<sup>52</sup> que, como en el caso de otros artistas contemporáneos,<sup>53</sup> pone al día explotando la mayoría de los recursos digitales a su disposición en el siglo XXI:

Todo esto se relaciona con cierta literatura - incluido el género ensayístico - que opera importando materiales ajenos para mezclarlos con los propios, deformar productos originales o de segunda generación, sacarlos de quicio, desviarlos y enchufarlos a otras corrientes, que no son casi nunca temporales sino espaciales [...]. En general a esa técnica la llamamos *apropiacionismo*. Vistas a posteriori, esas literaturas no cuentan una historia (en el tiempo) sino que fundamentalmente construyen una historia en relaciones espaciales. (Fernández Mallo 2018, 163)

Los avances tecnológicos seguramente han contribuido a alimentar en los escritores la impresión de pertenecer a un universo conectado y sin fronteras culturales (Abuín González 2006, 141), llevándolos en ciertas ocasiones a la utopía de poder abarcarlo en su totalidad (Mora 2008, 60), como si hicieran *zapping* en un televisor constantemente encendido o se pasearan por un supermercado global (Fernández Mallo 2012, 155), donde incluso la identidad es la suma de los pro-

**51** En este caso un posible referente podría ser el escultor estadounidense John Chamberlain, quien realizaba sus obras empleando coches prensados o chatarra recuperada en los desguaces: <http://www.johnchamberlain.co/>.

**52** Kunz (2013, 213), comentando *El hacedor (de Borges)*. *Remake* de Fernández Mallo, subraya que precisamente el escritor argentino fue para Fernández Mallo uno de los adalides del apropiacionismo.

**53** Gabriela Speranza (2017, 113) resume muy bien la evolución del apropiacionismo desde las vanguardias hasta la actualidad: «Y aunque el apropiacionismo suele asociarse al pastiche ecléctico de los ochenta, abreva en tres innovaciones capitales de las vanguardias históricas - el *ready made*, el montaje y el *collage* - y florece con la explosión digital que abrió nuevos caminos para la experimentación formal. En las versiones contemporáneas ya no prima el puro juego de citas de marcas de estilo que derivó del 'agotamiento' posmoderno, ni los ya muy transitados ejercicios de reenmarcado y relectura de la tradición, sino que se exploran nuevos usos del *ready made* y el montaje que privilegian el corte, la selección y la recontextualización para activar la atención dispersa del espectador o el lector, adocenado o paralizado por el flujo narcótico de las imágenes y la información.»

ductos seleccionados o adquiridos de forma casi inconsciente.<sup>54</sup> Un territorio tan inestable y fluido no se presta a ser cartografiado por cualquiera y, en efecto, Fernández Mallo (2018, 142) descarta las figuras del colono y del exiliado, afirmando que el único que posee una sensibilidad apta para investigarlo es el nómada estético.<sup>55</sup>

Por lo contrario, en los flujos, redes, envíos y reenvíos de la contemporaneidad lo complejo aparece en la experiencia del *nómada*, la experiencia de la intersección no vacía, fruto de lo que las otras dos [la del colono y la del exiliado], extremales, van dejando a un lado: sus deshechos. Es ahí, en el seno de esos residuos, sin límites absolutos y sin 'velocidades de la luz', donde en forma de redes y subredes se instala toda la complejidad de eso que llamamos una narración, una subjetivización del mundo. Y es a su vez en la intersección y superposición de esos espacios creados por subjetividades nómadas donde aparecen redes más amplias que dan lugar a eso que llamamos la complejidad de una cultura. (Fernández Mallo 2018, 142-3)

Se despejan así los motivos que le han llevado a recurrir en *Nocilla Dream* a personajes nómadas y, sobre todo, a sustituir al narrador tradicional por una «instancia de rección» (Champeau 2011, 75) que, al mapear un espacio complejo<sup>56</sup> y que se propone establecer una relación de osmosis con su contorno real (Fernández Mallo 2018, 380), reproduce escrupulosamente los nomadeos estéticos y los procedimientos de sampleado del autor coruñés,<sup>57</sup> quien cumple con su papel de

**54** «De esta manera, el artista contemporáneo se arma de una identidad que nada tiene que ver necesariamente con la de sus orígenes geográficos, típicamente unidos al tiempo, al lenguaje y a la tradición de un lugar - nada hay más disparatado hoy que hablar de arte estadounidense, arte francés o arte español o de cualesquiera de las regiones geopolíticas de los Estados -, ni con movimientos estéticos universalmente definidos, sino de una identidad que es la resultante de las múltiples identidades que ha 'transitado'. Más que raíces, el artista hoy posee y practica *adherencias, flujos por contacto*» (Fernández Mallo 2018, 220-1). Grande Rosales (2017, 55-6) ve en el nomadismo, tendencia literaria que refleja el inconsciente colectivo de nuestra sociedad, uno de los posibles elementos claves para entender la extremada permeabilidad de los géneros explorada por muchísimos autores.

**55** Una definición muy acertada del 'nómada' actual es la de Abuín González (2006, 167), quien retoma dicho concepto de Gilles Deleuze y Rosi Braidotti: «el nómada no es necesariamente alguien que se mueve, sino alguien consciente de que su existencia y su cuerpo habitan en un intermedio ('estar en el medio'), son flujo, un 'caminar hacia' sin fin, una *identidad-entre* que se deja fascinar por los espacios vacíos o atraer por la idea de movilidad transnacional».

**56** A este propósito es interesante transcribir la descripción de Abuín González (2006, 60) de 'lo complejo': «lo complejo como red, como entrelazado de elementos, como un universo que crece a la vez que se destruye». Es un conjunto de características, pues, que refleja muy fielmente las lógicas internas tanto de *Nocilla Dream* como de la globalización.

**57** Para profundizar las afinidades entre la técnica del 'sampleado' y el apropiacionismo de Fernández Mallo véase Pantel 2018. Aquí nos limitamos a citar una definición

nómada que a medida que avanza estudia y mapea su entorno, un nómada un tanto extraño pues al mismo tiempo que construye un territorio - está dentro de esa ruta, pertenece a ella - se convierte en antropólogo del territorio - está fuera del mapa, se distancia a fin de poder explicarlo. (222)

Y precisamente la representación de esa superficie ambigua, permeable y a primera vista imposible, cuya topografía mutante se va componiendo a medida que se recorre, es la que hemos tratado de fijar a través del neologismo 'heterotopografía', a nuestro entender apto para definir - remitiendo al cuento borgiano «Del rigor en la ciencia» - ese plano que en su afán por restituir una imagen exacta del Imperio - global y globalizado - acaba por tener el mismo tamaño que este último, porque

¿cuando se puede decir que una novela *da en el blanco*?: Cuando lo que refleja y cómo lo refleja tiene dimensiones parecidas a la sociedad a la que se dirige. (Fernández Mallo 2012, 64)

## Bibliografía

- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Augé, M. (2007). *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*. Milano: Bruno Mondadori.
- Augé, M. (2009). *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Azancot, N. (2007). «La Generación Nocilla y el afterpop piden paso». *El Cultural*, 19 de julio. <https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso>.
- Bauman, Z. (2010a). *Identitat*. 2a ed. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Bauman, Z. (2010b). *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- Beltrán, G. (2016). *Geolocalización online. La importancia del dónde*. Barcelona: UOC.
- Bonilla, J. (2000). «El terrorista pasivo». *El que apaga la luz*. 3a ed. Valencia: Pre-Textos, 11-20.
- Bonilla, J. [2006] (2010). «Prólogo. Rizoma». Fernández Mallo [2006] 2010, 7-10.

elaborada por Fernández Porta (2008, 160-1): «¿Qué entendemos por *samplear*? Las definiciones al uso suelen referirse a 'tomar materiales ajenos' y 'usar cosas que no son propias'. Estas acepciones reducen el carácter creativo y autónomo del *sampleador* [...]. Pero si el *sampleador* menciona otras voces [...] no es porque *se apropie* sino porque vive en su momento, sale de casa, es sensible a los signos y formas del paisaje mediático [...]. Pero, sobre todo, lo que el *sampleador hace suyo* no es un fragmento ajeno sino un *instante que le había sido robado*».

- Cabrerizo Romero, S. (2012). «Transitar el vaciado de la Modernidad: los itinerarios por el desierto de *Nocilla Dream* (2006), de Agustín Fernández Mallo». *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4(1), 145-52. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen04-1/varia03.htm>.
- Calvo, J. (2007). «La historia de la nocilla». *La Vanguardia*, 12 de septiembre. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20070912/53397180493/la-historia-de-la-nocilla.html>.
- Calles, J. (2011). *Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios del siglo (2001-2011)* [tesis doctoral]. Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/gredos.110856>.
- Carrión, J. (2006). *La brújula*. Córdoba: Berenice.
- Carrión, J. (2007). «Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)». Ortega, J.; Ferré, J.F. (eds), *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 267-74.
- Carrión, J. (2008). «La literatura vista desde Google Earth». *Revista de Occidente*, 331, 73-9.
- Carrión, J. (2014). *Crónica de viaje*. Badajoz: Aristas Martínez.
- Carrión, J. (2015). *Los turistas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Castells, M. (2000). *La sociedad red*. Vol. I de *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. 2a ed. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (ed.) (2006). *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza.
- Champeau, G. (2011). «Narratividad y relato reticular en la novela española actual». Champeau, G. et al. (eds), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 69-85.
- Champeau, G. (2014). «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdos a Isaac Rosa». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2(1), 11-32.
- Corroto, P. (2013). «Diez años de una generación que nunca fue tal». *eldiario.es*, 23 de octubre. [https://www.eldiario.es/cultura/libros/anos-generacion\\_0\\_188631696.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/anos-generacion_0_188631696.html).
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2010). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.
- Fernández Mallo, A. [2006] (2010). *Nocilla Dream*. 7a ed. Canet de Mar: Candaya.
- Fernández Mallo, A. [2008] (2010). *Nocilla Experience*. Madrid: Santillana.
- Fernández Mallo, A. [2009] (2010). *Nocilla Lab*. Madrid: Santillana.
- Fernández Mallo, A. (2011). *El hacedor (de Borges). Remake*. Madrid: Alfabuara.
- Fernández Mallo, A. (2012). *Blog up. Ensayos sobre cultura y sociedad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Fernández Mallo, A. (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era After-pop*. Barcelona: Anagrama.
- Ferré, J.F. (2007). «La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación». Ortega, J.; Francisco Ferré, J. (eds), *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 7-21.
- Ferré, J.F. (2011). *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*. Málaga: E.D.A.
- Foucault, M. (2010). «Prefacio». *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 2a ed. Madrid: Siglo XXI, 1-10.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

- Garvin, M. (2014). «El fin justifica los medios. Aprehensión de la realidad y reflexión mediática en *Nocilla Dream* y *Nocilla Experience* de Agustín Fernández Mallo». Chihaia, M.; Schlünder, S. (eds), *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa española actual*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 339-50.
- Gil González, A.J. (2007). «Microrrelatos de una exposición...». *Ínsula*, 730, 34-6.
- Gómez Trueba, T. (2012). «all we are saying is give piece a chance...». Fernández Mallo, A., *Blog up. Ensayos sobre cultura y sociedad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 9-20.
- Gómez Trueba, T.; Morán Rodríguez, C. (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- Grande Rosales, M.Á. (2017). «Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción». Alburquerque-García, L. et al. (eds), *Escritura y teoría en la actualidad = Actas del II Congreso Internacional de ASETEL* (Madrid, 29-30 de enero de 2015). Madrid: CSIC, 53-65.
- Henseler, C. (2011). «Oda a la basura: la poética spam de Agustín Fernández Mallo». *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18, 89-104.
- Iacob, M. (2018). «“Ideología proyectiva” y “rasgos recesivos” en los productos culturales de Agustín Fernández Mallo». Iacob, M.; Posada, A.R. (eds), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 47-60.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión espectacular*. Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Khanna, P. (2017). *Conectografía. Mapear el futuro de la civilización mundial*. Barcelona: Paidós.
- Kunz, M. (2011). «Finales mutantes: la nueva narrativa española y la clausura del texto». Bravo, F. (éd.), *La fin du texte*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 73-86. Collection de la Maison des Pays Ibériques.
- Kunz, M. (2013). «Mutaciones del (re)escritor en la narrativa de Agustín Fernández Mallo». Gil González, A.J. (ed.), *Las sombras del novelista*. Binges: Orbis Tertius, 205-18.
- Kunz, M. (2014). «Introducción». Kunz, M.; Gómez, S. (eds), *Nueva narrativa española*. Barcelona: Linkgua, 11-32.
- Larsen, S.E. (2019). *Literature and the Experience of Globalization. Texts Without Borders*. London: Bloomsbury Academic.
- Mora, V.L. (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- Mora, V.L. (2008). «El porvenir es parte del presente: la nueva narrativa española como especies de espacios». *Hofstra Hispanic Review*, 8(9), 48-65.
- Mora, V.L. (2014a). «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual». *Diario de lecturas*, 10 de mayo. <http://vicenteluismora.blogspot.com/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html>.
- Mora, V.L. (2014b). «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela global». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2(2), 319-43.
- Mora, V.L. (2018). «La narrativa española mutante: recepción y crítica». Iacob, M.; Posada, A.R. (eds), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 23-41.

- Mora, V.L. (2019). «El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela en la crisis económica». Claesson, C. (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata, 157-85.
- Moreno, V. (2012). «Breaking the Code: Generación Nocilla, New Technologies, and the Marketing of Literature», in «Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise in Twenty-First Century Hispanic Literature», monogr. no., *Hispanic Issues On Line*, 9, 76-96. <https://conser.vancy.umn.edu/handle/11299/182966>.
- Navajas, G. (2002). *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.
- Pantel, A. (2016). «De la generación Nocilla a la literatura mutante». *Ínsula*, 835-836, 32-5.
- Pantel, A. (2018). «Mutantes ibéricos y sampling literario en la narrativa de Agustín Fernández Mallo». Iacob, M.; Posada, A.R. (eds), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. București: Ars Docendi, 211-21.
- Petras, J. (1998). «El mito de la globalización». *Ajoblanco*, 105, 23-9.
- Ros Ferrer, V. (2013). «La transformación del presente en la narrativa española contemporánea. Una propuesta: la generación Nocilla». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 1, 63-86. <https://doi.org/10.7203/KAM.1.2232>.
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficción de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Madrid: Alfaguara.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.



# Exchanged Languages and Anachronistic Translations The Case of *Descripción del virreinato del Perú, en particular de Lima*

Isabel Araújo Branco

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

**Abstract** *Descripción del virreinato del Perú, en particular de Lima* was written in Spanish during the first half of the 17th century by an unknown author. The manuscript was found in Paris and presented by Riva Agüero in 1914. Underlying the 2009 and 2013 editions is the thesis that the anonymous author would have been a Portuguese New Christian who travelled through the Spanish empire during the period of union between the Iberian thrones in parallel with the established legal separation. Just as Pratt used the Andean manuscript of Guaman Poma de Ayala in applying the concepts of “contact zone”, this article utilises her theories to try to understand why this supposed Portuguese individual used the Spanish language in his description of the territory of ancient Peru.

**Keywords** Contact zone. Translation. Identity. Language. Iberian Peninsula. Latin America. Peru.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Reflections Based on the Theoretical Concepts of Mary Louise Pratt. – 3 Issues of Identity. – 4 A Literary Text too. – 5 Some Comments on Translations. – 6 Final Remarks.



## Peer review

Submitted 2019-09-12  
Accepted 2020-02-19  
Published 2020-12-21

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Araújo Branco, I. (2020). “Exchanged Languages and Anachronistic Translations. The Case of *Descripción del virreinato del Perú, en particular de Lima*”. *Rassegna iberistica*, 43(114), 305-320.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/004



## 1 Introduction

*Descripción del virreinato del Perú, en particular de Lima* was written in Spanish during the first half of the 17th century by an unknown author, probably Portuguese. The manuscript (or most probably a copy of the manuscript) was found in the National Library of Paris and presented at the Hispano-American History and Geography Conference (*Congreso de Historia y Geografía Hispano-Americana*) by José de la Riva Agüero in Seville in 1914. Years later, Rubén Vargas Ugarte published a few fragments of the document. In 1958, a transcript was published in its entirety by Boleslao Lewin, from the Universidad Nacional del Litoral de Rosario (Argentina). In 2009, the Universidad Ricardo Palma (Peru) published a full edition, based on Lewin's text, accompanied by a translation into Portuguese (Huarag Álvarez 2009). Finally, in 2013, a new Portuguese translation was published using the same source, edited by three academic projects from Portuguese university research centre, namely CHAM - Centre for Overseas History (*Centro de História de Além-Mar* - Universidade Nova de Lisboa), the Spanish and Ibero-American Studies Nucleus (*Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos* - Universidade Nova de Lisboa) and the Centre for Comparative Studies (*Centro de Estudos Comparatistas* - Universidade de Lisboa) (Branco, Rodríguez García Lacerda 2013). These centres have sought to deepen the historical, cultural and social knowledge obtained over time between Portugal and Spain. Just as Mary Louise Pratt used another Andean manuscript, by Guaman Poma de Ayala, in applying her theory of "contact zone", in this article I wish to adopt this concept to try to understand why a Portuguese individual used the Spanish language in his description of the territory of ancient Peru, its geography, agriculture, military fortifications, urbanism and commercial practices. I will also make a brief reference to the translations of this text into Portuguese published in 2009 and 2013. As we will see later, Pratt (1991, 34) defines contact zone as "social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power".

Underlying the two editions is the thesis, which has practically been proven, that the anonymous author of these two texts would have been the Portuguese Pedro de León Portocarrero, a New Christian, who, like many other Portuguese, travelled through the Spanish empire, more specifically through Andean areas, during the period of union between the Iberian thrones, establishing relations between

---

This article was translated into English by David Hardisty. This article had the support of CHAM (NOVA FCSH / UAc), through the strategic project sponsored by FCT (UID/HIS/04666/2019).

the subdued Iberian subjects in parallel with the established legal separation. This would therefore be a 'return' to the mother tongue of the author made known to a Portuguese-speaking audience, whether academic or not. As explained by Margarita Rodríguez in the presentation of the 2013 intra-university project, this is also one of the aims of the project:

In order to disseminate the text among a Portuguese-speaking public, we have now opted to publish the Portuguese translation of the manuscript. [...] We intend with this edition to reach not only an academic public but also all those who are interested in travel literature or are curious about the history of Latin America and Peru in particular. The Portuguese translation work is aimed at facilitating the reading of this by a non-specialized audience, but also presenting a translation proposal that invites reflection on the subject. (Rodríguez García 2013, 11-12)

The footnotes presented in this edition are also intended to meet the needs of this general target public. There are historical comments with the purpose of clarifying terms and concepts specific to Peruvian and Hispano-American colonial history; and comments on the translation, which are intended to draw attention to linguistic peculiarities. The volume also includes an index aimed at researchers interested in topics such as commerce, the nature of the Peruvian territory, its geography and agriculture.

Let us consider the question of the authorship of this anonymous text. Due to the various Lusitanian individuals present, José de la Riva-Agüero, Rubén Vargas Ugarte and Boleslao Lewin suggest that this is a Portuguese New Christian, with the final recipient being the Dutch authorities in order for them to militarily attack the territory or destabilize the trading monopoly of Castile in the West Indies. The identification of the author as being Pedro de León Portocarrero was made by Guillermo Lohman Villena, from the description of the location of his own house and official certificates. Let us look at the summary presented by Margarita Rodríguez:

Although in the marriage certificate, Portocarrero is stated as coming from Viana del Bollo, a Castilian territory near Portugal, the inquisitorial documents located by Lohman Villena locate his birth to have been in Vinhais, in Trás-os-Montes, and identify him as a descendant of a family imprisoned by the Inquisitorial Tribunal of Coimbra after its members were accused of being Judaizers and his father sentenced to death at the stake while his mother died in prison. After Portocarrero moved to Castilian territory, certainly still as a child and with the help of family or friends, in 1600 he participated in an act of reconciliation in Toledo, accused

of the same crimes that years before had put his parents in prison. (Rodríguez García 2013, 13)

The historian says that most probably his going to America was due to the opportunity to make his fortune and to try to relieve the pressure on his family. However, he ended up being accused of proselytizing by the colonial authorities, and so then returned to the peninsula, around 1616. In Seville, he was arrested and was the target of two new accusations, of which he was later declared innocent. There is no certainty about what would have happened next, but there are indications in the document that he established himself in Holland, collaborating with Dutch authorities or the Dutch West India Company, which was founded in 1621.

Margarita Rodríguez, in noting that this biography seems quite likely, prefers to adopt a more open attitude and argues that these hypotheses should be seen as points of departure, not arrival, within a broader perspective of the Iberian empires, in which both Portuguese and Spaniards circulated, despite the legal separation between kingdoms and the restrictions on entering and residing in the overseas territories for foreigners and other non-Castilian subjects of the Hispanic monarchy. In the case of the Viceroyalty of Peru, Maria da Graça Ventura lists an inventory of 1,400 Portuguese individuals resident or present between 1580 and 1640, involved in trade, agriculture and works considered minor.

## **2 Reflections Based on the Theoretical Concepts of Mary Louise Pratt**

In order to understand the description and its translation, we adopted the concepts of ‘contact zone’ and ‘autoethnographic text’, introduced by Mary Louise Pratt in 1991 in her article “Arts of the Contact Zone”. There, Pratt defines contact zone as:

social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. (1991, 34)

In turn, autoethnographic texts are text in which “people undertake to describe themselves in ways that engage with representations others have made of them” (Pratt 1991, 35). There is thus a dialogue with the initial ethnographic text. Normally, they are written by marginalized groups (often using more than one language) and involve the collaboration of those who provided historical and territorial information, since the authors do not discover all the data transmitted alone.

In applying her ‘contact zone’ theory, Mary Louise Pratt used another Andean manuscript by Felipe Guaman Poma de Ayala or Felipe Huaman Poma de Ayala, a chronicler of Inca descent who wrote *Primer nueva corónica y buen gobierno*, possibly around 1615. The work, addressed to King Filipe III of Spain (II of Portugal), consists of 1,180 pages and 397 engravings, addressing the Spanish conquest and the society which emerged from that process. Guaman Poma presents an alternative version of the official story told by the winners, but, as Pratt points out, the text and images are interpreted differently by people in different positions in the contact zone, in particular by Spaniards and by the Andean people.

Matthew Restall in his *Los siete mitos de la conquista española* alludes to Guaman Poma and to his description of the “errors committed in the colony of Peru” (Restall 2004, 151), stating that “there was no remedy for the situation and predicted the rapid extinction of the Andean indigenous people” (152). For Restall it is clear that “the lamentation of Huaman Poma was a rhetorical artifice that sought to show the king the demographic decrease and the growing poverty of the Andean indigenous people” (152). Writing on “the myth of indigenous devastation”, Restall underlines the rhetorical style used by Guaman Poma, which underlines the possibility of being interpreted differently by different cultures.<sup>1</sup> “The indigenous responses to the invasion were based on interested judgements, similar to the Spanish decisions, and their reactions were extremely diverse, not homogeneous” (154), he underlines.

Returning to our *Descripción*, throughout the text we can find references to the geography of ancient Peru, its agriculture, military fortifications, urbanism and commercial practices. Also identified are the marks of the pre-Columbian past of the territory and the way it is present in the new Latin America, as well as the transcultural process registered in both indigenous people and Europeans. Let us look at a typical passage:

Si los indios hubieran alcanzado a saber el arte de la arquitectura y arte de fazer puentes y edificios se hubieran aventejado a todas las naciones del mundo conforme vemos que son sus obras,

---

**1** Restall writes about the myth of indigenous devastation: “For centuries Europeans have imagined and invented the cultural and social disintegration of indigenous societies. In its most extensive form, this perspective not only emphasizes destruction and depopulation, but also perceives a deeper form of devastation, which amounts to a state of anomie” (2004, 153). Restall argues that “the indigenous cultures were neither barbaric nor idyllic, but as civilized and imperfect as the European cultures of the time. [...] Indigenous cultures showed great resilience and adaptability, and many indigenous people, especially the elites, found new opportunities in the transition to the period of conquest” (154).

ellos en todo lo que vemos antiguo que ellos fabricaron se echa de ver eran curiosos y de grande ingenio. Mas ahora, con la comunicación de los españoles, y con el mal tratamiento que les hacen, están muy acabados y abatidos, y el diferente gobierno que tienen ahora para el que solían tener antiguamente los ha destruido y arruinado. Y así nunca ellos tienen voluntad buena a los españoles, porque los tienen muy sujetos y abatidos, y cuanto pueden haber y ganar los tristes indios todo se lo cogen. Y lo que más los consume son las minas donde los hacen trabajar. A sus caciques sirven y aman alegre y honorablemente, y los respetan y tienen mucho amor y voluntad, porque por todo el Perú hay muchos caciques. Estos eran los señores antiguamente, que servían a los reyes de generales y maeses de campo y capitanes y en todo el gobierno del reino; y aún ahora todos los más son ricos y profundos, mas siempre los corregidores mandan sobre ellos. (Lewin 1958, 96-7)

If the Indians had created the art of architecture and built bridges and buildings, they had excelled over all the nations of the world, as we see as such in their works. In everything that we can observe that they made in the old days, it can be seen that they were curious and very ingenious. But now, with the communication of the Spaniards and the mistreatment they cause them, they are very much finished and slaughtered; and the difference between the government they now have and the one they used to have in former times has destroyed and ruined them. In this way, they can never feel goodwill to the Spaniards, who have made them their subjects and downcast them, and taken away all that the sad Indians could have and obtain. And what most consumes them are the mines, where they are forced to work. They serve and love their bosses (*caciques*) willingly and honourably, of which there are many throughout Peru, they respect and they have a lot of affection and goodwill to them, because these were the lords who, in the past, served the Inca kings as generals, field masters, captains, throughout the governance of the kingdom; and they are still the richest and most powerful, but the *corregidores* always rule over them.

The process of conquest by the Spaniards is referred to in a neutral way by the author, as if it were something natural and unavoidable. This reveals its Eurocentric mentality, extendable to most of the Europeans present in America. However, more important than the history of the country is the description of the topography of the cities and towns, their administrative and social structure, the crown monopolies (in particular the trade in mercury) and the drinks and food most produced and consumed. We must also highlight the practical advice relating to transportation, communication and possible commercial exploitation present throughout the text, but especially

evident in the final list of “mercaderías que son necessários para el Perú y sin ellas no pueden passar, porque no se fabrican en la tierra” (Lewin 1958, 124) (merchandise necessary for Peru and which is vital, since such items are not made in the land).

Rafael Valladares considers this text to fit within the category of “imperial literature”, defining it as a political gesture “to capture in writing a neighbouring and legally separate empire although in fact it increasingly appeared less so” (Valladares 2013, 63). In the article “Vasallos que se observan. Opinión y escritura imperial bajo la unión de coronas (1580-1640)”, the historian reports that in this period there are many testimonies of the feelings of admiration, hatred and indifference among the subjects of the three Filipines, within the heart of the intra-Iberian ‘contact zone’ which extended to the imperial territories, recording perspectives regarding the other and assuming a self-affirming position of themselves as someone “sable to maintain the otherness that is described, classifying as objective realities that which was no more than mere subjectivity” (2013, 59-60). And in doing so, “lay waste to the objects, the individuals and traditions which were maintained just to transform them into an account of disturbing authority” (60). These texts, Valladares stresses, had their genesis in a single cycle of imperial impact that began to decline in 1630 and disappeared shortly afterwards.

The *Descripción* has several points in common with the text of Guamán Poma, which facilitates its understanding in the light of Pratt’s theories. Both are addressed to someone outside the Andean region and written using several languages: Spanish and traces of Portuguese in the first; Spanish and Quechua, in the second. The two were contextualised within a territory in which Iberian and American cultures confronted each other – and which were already Latin American, a fruit of the process of transculturation that was taking place in the New World following contact with groups from Europe, Africa and America. Here I have used Fernando Ortiz’s concept (also referred to by Pratt), who recognizes that, in the process of transition from one culture to another, there is the loss of certain characteristics and the emergence of new cultural phenomena that are not present in their “parents”. The Cuban anthropologist points out that “each interconnection of cultures results in a genetic coupling of these individuals: the result always takes on something from both progenitors, but there is always something distinct from each one of them” (Ortiz 2002, 260). Thus, in the case of *Descripción*, we can find three strands in contact: firstly, Portugal, probable country of origin of the author, the authorities of which persecuted him but which maintains the culture and part of the language; secondly, Spain, in the overseas territory of which he is welcomed and where he carries out his professional activity, welcoming him as if he were a contemporary refugee, and whose language he adopts; thirdly, America, a new territo-

ry for the author, the motive of the text itself, an area of freedom and the realization of new opportunities. As such, we have a Portuguese residing and moving in a territory that is legally forbidden to him.

'Marginality' is also a point in common, since the *Primer nueva cónica y buen gobierno* was written by an American of Inca descent and *Descripción* by a Portuguese person who was fleeing his country. Even if it is not really an escape, there is disrespect for the law that forbids his presence in those territories. We also have the collaboration of informants who have provided them with historical and territorial data: the authors, even though they passed through these territories, did not discover everything by themselves.

George Steiner (1975, 14-15) uses the term "extraterritorial" for a writer that is not settled in a territory and can express himself in more than one language. Usually this is a result of a departure from their home territory for political or social reasons. That is the case of our 'anonymous'. But Steiner points out that bilingualism is common in the European elite and the author of *Descripción* is not part of the elite. When he writes, he is also more comfortable in a language that is not his mother tongue. Steiner also stresses the use of Latin in these cases of bilingualism. But, in this example, we don't have Latin, but two romance languages, which makes this and other Iberian cases more particular.

Steiner (1975, 15) refers to Heinrich Heine (1797-1856) as a possible first case of bi- or multi-lingual writer. In fact, our 'anonymous' lived in an earlier time and shares with Heine the double religious tradition and a multigeographic biography that explains the use of the Spanish language. He is not a 'genius' as Heine, but after all he is an interesting writer.

### 3 Issues of Identity

Being a 'contact zone', it is foreseeable that the very identity of the inhabitant goes beyond watertight categories or combines elements of diverse origins - hence the transculturation. This question leads us to another: the author (supposedly Portuguese)'s choice of writing in Spanish. We currently associate language with country, in a conception inherited mainly from Romanticism and 19th-century liberalism and its concept of the Nation-State, strongly associated with the 'spirit of the people' and their language. For example, in Spain, one of the arguments for the autonomy or independence of certain regions is based on a linguistic question: the use of a language other than Castilian (Galician, Basque, Catalan...) is to assert that it has a different culture and therefore an identity of its own which should not be confused with the Spanish State. However, the association of language and identity was far from commonplace in the 17th and 18th

centuries, when identity issues were more related to other aspects and in which the feelings and ideology of ‘national identity’ were still being constructed. Thus the use of the Spanish language by a Portuguese in this description of the kingdom of Peru would have been much more natural than it seems at first in the 21st century, especially taking into account his long-term experience in European and American territories of Spain where he was therefore able to develop a considerable level of Spanish. As this concerns a pragmatic individual – as reflected by the text itself – it would be normal to opt for the European language spoken in the territories being described, and also to avoid possible translation problems that the 2013 edition could not avoid, such as hierarchical positions or institutions without equivalence in the Portuguese empire. Another possibility is that he has considered Spanish as a kind of *lingua franca*.

The question of Iberian identities came to the fore with greater force from 1640 onwards, that is, after the writing of *Descripción*. As David Martín Marcos, José María Iñurritegui and Pedro Cardim explain, the end of the dual monarchy and the separation of the Portuguese and Spanish empires:

precipitated a rather pluralistic dynamic of identity reconfiguration.

In some contexts, more crystallized, more rigid identities emerged, based on a reworking of history and literature, language and politics. Although a series of common memories continued to exist, the need to rethink historical accounts, going back to the earliest antiquity [...] required a thorough revision of the Iberian space and its identity attributes. (Marcos, Iñurritegui, Cardim 2015, 11)

This situation led to less communication between Portugal and Spain. Cultural exchanges were reduced, which suggests a focus on references outside the Iberian context. The new reality was reflected in the drastic reduction in mixed marriages and the decrease in the number of Spanish works in Portuguese libraries. It should be added that in that period this reduced quantity was also due to the fact that the Portuguese reader usually read in Spanish, which meant that writing in one language or another was less important than in the present day. Nor should we forget that the number of those who were literate was very limited and within this group the number of those who could buy publications was even smaller.

Our 21st century Iberia is the fruit of this more rigid reconfiguration along with much more specified linguistic borders. Hence the need to translate the text of the *Descripción* into Portuguese.

In view of what we have just seen, it is understandable that, regardless of the identity assumed, felt or thought by the author of *Descripción* (linked to culture, geography, religion, biographical ex-



periences etc.), the option of one or another language had a more pragmatic than programmatic basis. Nor can we forget that the proximity between the Portuguese and Spanish languages was greater at the time and that there was therefore not the same degree of 'estrangement' that we now feel and that, in the specific case of the 2013 edition, the need to translate the text into Portuguese was felt, in order to be read by a non-academic Portuguese public. As we have seen, this was indeed one of its aims.

Perhaps more than a national identity, the author of the *Descripción* felt an identity linked to the Iberian Peninsula, his commercial activity and his experience as a traveller. As David Martín Marcos, José María Iñurrítegui and Pedro Cardim mention, there were practical motivations in affirming "identity", seen as a "practice aimed at persuading other people that this was 'identical', an attribution of similarity aimed at achieving certain objectives and justifying a particular collective action" (2015, 13). Thus, feelings of belonging, rather than the issue of identity,

sometimes carried a certain emotional charge. It is precisely this emotional charge that underlies religious-based manifestations of identity, or what is commonly termed 'national feeling' or 'national consciousness'. (2015, 14)

Historians recognize:

the "game" between self-identification and categorization carried out by others. In other words, a relational understanding of attributions of identity is privileged, trying to capture the capacity of the actors, of all of them, to act on these categories, to transform them and to co-produce them. Relational subjectivity is taken into account, that is, the contexts where the various attributions of identity occur, in order to understand people's perception of what they were, their social position and how they should act. Moreover, these self-perceptions are seen in constant interaction with the perceptions of others, as it is recognized that the categorizations, identifications, and representations produced by others were central to the way people conceived of themselves. (2015, 14)

We therefore have a perspective on identity as "a form of differentiation which is historically situated, marked by the circumstances in which such identity attributions occurred and, above all, by the *agency* of the actors themselves" (Marcos 2015, 15).

Ângela Barreto Xavier, rather than identity, speaks of "imaginaries of communities", specifically those that were being constructed in the modern period in Portugal and Spain, where:

the relation (and tension) between mobility and stasis, between residents and outsiders, between locals and foreigners but also between nomadism and urbanization, between nature and culture, was increasingly complex. (Xavier 2015, 45)

Essentially, conflicts and suspicion were based on the failure to establish lasting ties in a stable community, “established on ties of trust between its members” (Xavier 2015, 45), a pressure to establish roots strongly associated with having a job that produced income to support themselves autonomously, which generally excluded vagrants and gypsies. In the particular case of Spain, there was a greater openness “to accepting the other as long as they were Catholic or converting to Catholicism” (2015, 47).

#### 4 A Literary Text too

Although it is essentially a description of American geography, its inhabitants and its practices, this text can still be placed within the literary field. The author often resorts to metaphors and images that particularly enrich the text, especially in the description of the land and its excessive size: Maranhão, seen from above, “parece un pequeño río” (Lewin 1958, 86) (looks like a small river); the mountains are “tan altas que parece que llegan al cielo” (1958, 78-9) (so high that they seem to reach the sky); and there are plains so vast that, “de lejos parecen un hombre tan grande como una torre y un pájaro tan grande como un hombre” (1958, 30) (from afar, they appear like a person as tall as a tower and a bird as large as a person). America impregnates the text, showing how the author’s feelings are deeply moved by what surrounds him, in particular nature and its exuberance. Some metaphors give certain passages a poetic tone: “Daquí se va por tierra a Guayaquil. Hay muchos lugares de indios por el camino, y bosques y mucha soledad” (1958, 21) (From here we go by land to Guayaquil. There are many Indian places on the way as well as woods and considerable solitude); “De esta totora fazen dos haces bien apretados y muy gruesos y largos y quedan estas balsas hechas a modo de grandes pescados” (1958, 26) (this has two tight thick long beams, and are these rafts made as if they were large fish); “aqui se almodean los hombres y sienten las revoluciones que sienten en la mar los que de nuevo entran en él y los pone como borrachos” (1958, 78) (Here [in the hills] men are sick and feel the same revolutions as they feel at sea where they are taken over to be left for drunk).

Comparison is frequent, as often happens in travel literature. It is a common resource of a narrator who wishes to be understood by readers who do not know the lands and the people described by him. One passage, for example, states that the *guanacos* are “muy carneros mayores que los nuestros, más altos y más largos” (1958, 80)

(much larger sheep than ours, taller and longer). As Luís Filipe Barreto explains, “the whole description is limited, not with regard to the extent of the reality ‘portrayed’ (only a single conditioning factor), but to the perceptual angle in which the writing is formulated, to the code of interpretation to which the discursive subject belongs” (Barreto 1982, 59). As the author is European, his vision is naturally Eurocentric - hence comparing a *guanaco* to a sheep.

In other passages a comic tone reigns. *Criollos* are called “pan y miel” (Lewin 1958, 51) (bread and honey) due to the large amount of these products they consume, and nuns who are locked up in convents can have a comfortable life but “siempre les falta lo mejor” (1958, 59) (they always lack the best). All colonial society is described: Europeans, *Criollos*, Indians and Negroes, with their obvious qualities and defects, almost as typical characters, characteristic, indeed, of some of the literature of the time, particularly theatre. We get to know everyday situations narrated in a fun way (such as amorous betrayals and other family problems), as well as habits, mentalities, food or the world of work. Sometimes a moralizing tone sets in, as when criticizing the ambition of the *Criollos* (there is “ninguno que no se tenga por caballero”, 1958, 39; everybody wishes to be a Knight), the unclear business affairs of employees of the Crown or the attitudes of the friars, those who “mejor se aprovechan en el Perú, o los que mejor saben furta” (1958, 35) (those who make best use of Peru, are those who know best how to steal, like in a good novel). The truth of all this is ensured by the fact that the author lived fifteen years in the Viceroyalty. The testimonial character of the text is underlined by the constant presence of the first person singular form. Authority with regard to the reader is constant, with the text being marked by detailed data and by the strong voice of the “I”:

Por manera que Lima a lo más puede tener de gente blanca cuatro mil y seiscientos hombres, y éstos poco diestros en las armas, porque el mayor ejercicio que en ellas tienen son salir en algunos alardes que hacen por las calles de la ciudad y en la plaza mayor, donde yo me he hallado el año de seiscientos y quince y hubo alarde general donde entraron los ocho capitanes, cada uno con la gente de su compañía, y entró el bisorrey con todos sus caballeros, que caballeros y soldados no llegaron a mil y trescientos hombres. El domingo siguiente vi de la gente de [a] caballo que todos se adornaron más de galas que de valentía, y cuanta gente tenía la ciudad estaba mirando este ensayo desta gente bisoña, que lo más que saben tirar es un arcabuz. Es que mosquete no lo san ni lo disparon. (Lewin 1958, 43)

So that Lima will have four thousand six hundred men who are white people, and these are not very skilled at arms, for the great-

est exercise that comes out of them is a certain amount of boasting that they carry out in the streets of the city and in the main square, where I found myself in the year of sixteen hundred and fifteen, when there was a general show, where eight captains entered, each with his company, and the viceroy, with all his knights, who, knights and soldiers, did not total more than one thousand and three hundred men. The following Sunday, I saw the individuals of the Cavalry, who had all adorned themselves more gallantly than bravely. And how many people in the city were admiring this exercise by this fledgling people, who at most could handle a musket, which they could neither use nor know how to shoot.

## 5 Some Comments on Translations

The 2009 edition published by the Universidad Ricardo Palma, considers that there is a specific author, Pedro de León Portocarrero, and Eduardo Huarag Álvarez, in the Prologue, states that this author is certain. This paratext, entitled “Portugueses en el Perú del siglo XVII a través del estilo de Don Ricardo Palma y la descripción del virreynato de un judío portugués” (Portuguese in Peru of the 17th century in the style of Don Ricardo Palma and the description of the viceroys of a Portuguese Jew) addresses the historical context, the Inquisition and the Jews, the identity of the author of the story and various aspects of the text, but does not provide a reason for the 21st century publication of the *Descripción* nor the option of publishing a bilingual edition in Spanish and Portuguese.<sup>2</sup> As it is bilingual, this edition only includes the final list of goods that can be successfully commercialized in the country in Spanish, through the decision of the publisher itself. The same applies to the thematic notes in the margin. The translation, carried out by five translators, underwent a final revision that sought to standardize options, without the support of historians. The punctuation is quite close to the transcript of Boleslao Lewin and retains some of his suggestions. For example, “Ianquin [?Nankin?]” (Lewin 1958, 115) is written as “Nanquim” (Huarag Álvarez 2009, 224). Sometimes a structure is chosen that is closer to the contemporary reader, as in “Las casas del gobernador casi que bate el agua en ellas” (Lewin 1958, 101) / “Quase que a água bate nas casas do governador” (Huarag Álvarez 2009, 212) (The water almost splashes against the governor’s residence).

---

<sup>2</sup> The translation was carried out by myself and several undergraduate students of the Translation degree course at the NOVA University of Lisbon, under my coordination and review: Anabela Candeias, André Carvalho, Hugo Infante Torres and Tânia Parracho.

The 2013 edition<sup>3</sup> is, on the contrary, and as already stated at the beginning of this work, justified by the need to reach a wider audience, beyond the walls of the academy and across the Atlantic. One of the important aspects of this edition is its translational criteria and its coherence, a task made more difficult by the temporal and spatial distance of the original. This work sought to reflect as much as possible the starting text, relying on a revision by two historians, one Spanish and the other Portuguese, choosing, for example, not to translate positions, concepts, etc. that did not exist in the Portuguese empire and which could function as ‘false friends’. In this case, this meant showing that the author, as he is not a scholar, uses more common words (e.g., *muy* and *mucho* instead of *asaz*, a more common term in contemporary literary texts), but still writing literature. It is necessary, indeed, to respect his metaphors and images that give so much force and plasticity to the text. An important aspect is the existence of Portuguese words or words close to Portuguese words – the so-called *Lusitanisms* – which, in a target text, would disappear if they were not properly marked. Thus, it was necessary to indicate them in footnotes and in this way highlight the use of words such as *bom*, *porto*, *novo*, *feito* and *Santana*, among others, which would precisely indicate the language of origin of the author. On the other hand, it can be difficult to translate vocabulary specific to the local reality simply because there are no corresponding Portuguese words. In these cases, it was decided to keep the original in italics and, if necessary, to add an explanation in a footnote. This is what happened with *chapelón* (a derogatory term applied to the peninsular Spanish), *locro* (type of stew), *lucuma* (a kind of fruit) or *guaruas* (a type of rain that almost does not make things wet, characteristic of Lima). Another essential word is *criollo*, whose translation into Portuguese is *crioulo*, although it has different meanings in the two languages: in Spanish, it indicates people who are descendants of Spanish individuals born in America, whereas in Portuguese it is generally utilized as a synonym for *mestizo* or designates a Portuguese-based lexical language developed in African territories. When reading the word *crioulo*, the Portuguese non-specialist public would only understand the current conception of their language, and it is therefore useful to emphasize the meaning in Spanish. Another pertinent aspect is the option whether to standardize the spelling of words written in two ways in the original, probably because of the copyist’s error. In this Portuguese edition we chose to standardize and linguistically update, except for geographical and historical references.

---

3 The translation was carried out by myself and Ana Silva.

## 6 Final Remarks

To conclude, let us look at the title of the article, which refers to exchanged languages and anachronistic translations. Exchanged languages, in so as we are dealing with a Portuguese who writes in Spanish about Peru and a Peruvian university which translated this text into Portuguese in 2009. And why two versions of the *Descripción* published at the beginning of the 21st century, 400 years after the original? The reason is the scientific, academic and historical dissemination of the text itself already referred to, but this also serves to show that circulation within the Iberian (peninsular and imperial) territories was not watertight and that the very structuring and development of these spaces was a construction of all who lived in them, and not only of the monarchs and politicians. Furthermore, they undoubtedly contribute to showing that Portugal and Spain are and always have been closer than is often considered nowadays. As Tamar Herzog points out, thanks to a new generation of historians “it became clear [...] that Spain and Portugal had much more in common than traditionally thought, and that Portugal influenced Spain in a way that, until now, few have imagined” (Herzog 2015, 302-3). Hence Herzog argued for the writing of “an integrated history that presented both countries as protagonists of the same events and processes” (303). To a certain extent, this has been achieved with the publishing of *Descripción del virreinato del Perú, en particular de Lima*.

## References

- Barreto, L.F. (1982). *Descobrimientos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Branco, I. Araújo; Rodríguez García, M.E.; Lacerda, T. (eds) (2013). *Descrição Geral do Reino do Peru, em Particular de Lima*. Lisboa: Centro de História de Além-Mar (FCSH-UNL); Centro de Estudos Comparatistas (FL-UL); Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (FCSH-UNL).
- Herzog, T. (2015). “A história ibérica recontada? *Vecindad e Naturaleza* em Castela, em Portugal e nos seus domínios ultramarinos durante o século XVIII”. Marcos, D.M.; Iñurritegui, J.M.; Cardim, P. (orgs), *Repensar a identidade. O mundo ibérico nas margens da crise da consciência europeia*. Lisboa: CHAM, 301-10.
- Huarag Álvarez, E. (ed.) (2009). *Pedro de León Portocarrero: Descripción del virreinato del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma; Editorial Universitaria.
- Lewin, B. (1958). *Descripción del virreinato del Peru. Crónica inédita de comienzos del siglo XVII*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
- Marcos, D.M.; Iñurritegui, J.M.; Cardim, P. (2015). “Repensar a identidade. O mundo ibérico nas margens da crise da consciência europeia”. Marcos, D.M.; Iñurritegui, J.M.; Cardim, P. (orgs), *Repensar a identidade. O mundo ibérico nas margens da crise da consciência europeia*. Lisboa: CHAM, 9-16.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.

- Pratt, M.L. (1991). "Arts of the Contact Zone". *Profession*, 1991, 33-40. <https://www.jstor.org/stable/25595469>.
- Restall, M. (2004). *Los siete mitos de la conquista española*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez García, M.E. (2013). "Descrição de reino do Peru: a circulação no mundo andino aos olhos de um súbdito ibérico". Branco, Rodríguez García, Lacerda 2013, 11-24.
- Steiner, G. (1975). *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. Middlesex: Penguin Books.
- Valladares, R. (2013). "Vasallos que se observan. Opinión y escritura imperial bajo la unión de coronas (1580-1640)". Branco, Rodríguez García, Lacerda 2013, 55-67.
- Xavier, Â. Barreto (2015). "'Natural, ou non natural de nossos reynos'. Inclusão e exclusão, mobilidade e trabalho no Portugal da época moderna". Marcos, D.M.; Iñurritegui, J.M.; Cardim, P. (orgs), *Repensar a identidade. O mundo ibérico nas margens da crise da consciência europeia*. Lisboa: CHAM, 19-48.

# El cuerpo colectivo de Antígona Mito y reescrituras en *Antígona* González de Sara Uribe

Laura Alicino  
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

**Abstract** In this article we will analyse the use of intertextuality in Sara Uribe's *Antígona González*. From a theoretical point of view, we will focus on the relationship between Antígona González and both Sophocles' myth and other European and Latin-American reinterpretations of it, trying to set the structural function of myth as a textual device, which tries to undermine its permanent structure. This specific use of myth will be therefore connected with the thematic dimension of Antigone's body, in order to investigate the meaning of its collective re-use in the Mexican recontextualisation proposed by Uribe, together with all the esthetical, ethical and political implications derived from that.

**Keywords** Myth. Antigone. Sara Uribe. Documentary poetry. Intertextuality. Body poetics.

**Índice** 1 Lo que hace la poesía. – 2 Lo que hace *Antígona González*.



#### Peer review

Submitted 2020-12-18  
Accepted 2020-01-27  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Alicino, L. (2020). "El cuerpo colectivo de Antígona. Mito y reescrituras en *Antígona González* de Sara Uribe". *Rassegna iberistica*, 43(114), 321-340.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/005



## 1 Lo que hace la poesía

Poetry is [...] the most intimate and deepest perception of the collective acts taken against the individuals that we are. In the end, the numbers conceal, the statistics conceal, history conceals, and what is concealed emerges in the poems. This either emerges, or it's nothing. Either the poem contains all the pain and all the shock of humanity confronting the biggest cataclysms, or if it doesn't then poetry doesn't do anything. (Raúl Zurita en Borzutzky 2015)

¿Cómo nos duele el dolor? ¿De cuántas formas y con qué matices? [...] ¿Por qué los poetas necesitamos, en ocasiones, de otras voces para hablar de algo tan íntimo? [...] ¿Cómo me duele la violencia? ¿Desde dónde? (Lomelí 2014, 268-9)

Con estas preguntas contundentes y urgentes, el escritor mexicano Luis Felipe Lomelí cierra la antología *Especulo de doble filo. Antología binacional de poesía sobre la violencia Colombia - México* (2014), proporcionando perfectamente una de las dimensiones investigativas éticas y estéticas de la literatura mexicana contemporánea en general, y de la poesía en particular, que intenta dar cuenta del dolor del México actual: la violencia extrema. De hecho, a partir de la controvertida y mal llamada guerra contra el narco,<sup>1</sup> que ha caracterizado el sexenio del presidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-12), se nos han proporcionado y se siguen proporcionando cifras aterradoras de desaparecidos y muertos en condiciones de violencia extrema. En el mundo literario latinoamericano, cada vez que se menciona el sintagma 'violencia extrema', su representación y problematización en el imaginario colectivo se mueve pronto hacia la narrativa que, por supuesto, ha garantizado y sigue garantizando dividendos más favorables, según subraya Iván Trejo en el prólogo a la ya citada antología (Trejo 2014, 7). Por lo que concierne a la poesía, al contrario, Trejo añade que tanto en México como en Colombia son muy pocos los «antecedentes a esta reunión temática» (7). Entre las contribuciones más destacadas que intentan empezar a dar una lectura sistémica

<sup>1</sup> Recientemente, en *Los cárteles no existen* (2018), Oswaldo Zavala ha proporcionado un estudio fundamental acerca de la construcción del fenómeno del narco, de la narcoviolenencia o de la narcocultura en México, haciendo hincapié en el hecho de que los cárteles y las guerras contra el narcotráfico, así como las conocemos, no son sino narraciones arbitrariamente construidas por el Estado mexicano y avaladas también por los Estados Unidos. El ensayo ayuda a deconstruir, paso a paso, todos los dispositivos simbólicos que se han venido construyendo en la cultura del continente también a través de diferentes dispositivos estéticos como la literatura, la música, la televisión y el cine, entre otros.

de la representación de la violencia extrema a través del medio de la poesía, Iván Trejo recuerda en Colombia la antología *La casa sin sosiego*, publicada en el 2007 al cuidado de Juan Manuel Roca. En México se menciona *País de sombra y fuego*, antología curada por Jorge Esquinca y publicada en 2010, que toma como pretexto la celebración del bicentenario de la Independencia, pero que inevitablemente se acerca y aborda el tema de la violencia contemporánea. Además, se menciona la obra publicada por el movimiento Nuestra Aparente Rendición y curada por Lolita Bosch (2011), fundadora y coordinadora del proyecto.<sup>2</sup> La obra reúne algunos de los materiales que aparecen en la bitácora internet del movimiento, o sea las voces de las víctimas de la violencia en México junto a la voz de escritores y periodistas que colaboran voluntariamente en el proyecto.

La misma inquietud estética, ética y política que se plantea Luis Felipe Lomelí acerca de la necesidad y urgencia de la poesía en ‘tiempos de guerra’, que aborde y problematice la violencia extrema, está en la base de la recolección de ensayos de la revista *Tintas*, curada por Emilia Perassi y Sandra Lorenzano (2017). En la introducción al dossier, Perassi y Lorenzano aseveran que:

La poesía nos regresa a aquellos pocos elementos esenciales que nos permiten tener los pies en la tierra, el cuerpo abierto hacia los demás, y la mirada hacia lo que está más allá de nosotros (¿trascendencia, infinito, inconsciente?). Y en esa línea de la poesía verdadera [...] el eje es siempre la ética. Ética entendida como ‘desinterés’, como la necesidad impostergable de ponernos en el lugar del otro, dice Lévinas. En ese sentido, entendemos la relación entre poesía y política; lo político de lo poético. (2017, 10)

Recorriendo las diferentes voces que forman parte del dossier, y que incluyen también a la poeta Sara Uribe, objeto de este estudio, junto a varios críticos destacados, queda claro que, en el marco de la representación de la violencia extrema y de la guerra, la poesía tiene un doble reto. El primer reto es enfrentar la espada de Damocles que le cae constantemente encima, como pasa quizás a toda literatura y como ya quería Stendhal en *El rojo y el negro*, es decir lo político. El segundo reto es, al mismo tiempo, enfrentar y desafiar la naturaleza inherentemente no mimética de la poesía. De hecho, desde el momento en que este tipo de violencia extrema en México se ha vuelto sistémica al convertirse también en estrategia política, según subra-

<sup>2</sup> *Stendhal en El rojo y el negro* (NAR), <http://nuestraaparenterendicion.com/>, es un portal fundado por la escritora de origen catalana Lolita Bosch, que intenta dar forma un espacio colectivo de diálogo creativo, que pueda ayudar a sobrevivir al dolor de la violencia extrema que vive el México contemporáneo y a suportar las víctimas de esta violencia.

ya Zavala (2018), muchos autores han empezado a preguntarse cómo narrar esos espectáculos del horror de cuerpos rotos, como diría Ileana Diéguez (2012), literalmente hechos pedazos o desaparecidos. ¿Qué quiere decir escribir en este escenario? Esta es una de las preguntas decisivas que atraviesa muchas de las obras literarias que se han venido gestando en México para dar cuenta de este horror y que está en la base también de la obra objeto de este estudio: *Antígona González* de Sara Uribe. Publicada en 2012 por la editorial independiente Sur+, puede considerarse uno de los primeros productos literarios que han intentado contar el horror producido por las políticas calderonistas con Calderón todavía en su cargo.

En general, la obra de Uribe es muy compleja, tanto formal como temáticamente. Por lo que concierne a la forma del texto, la obra nace como pieza teatral bajo la comisión de la actriz tamaulipeca Sandra Muñoz. Sin embargo, después de una serie de cambios e integraciones aportadas sucesivamente - así como señala la autora misma en el ensayo «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?» (Uribe 2017) - se publica en forma de poemario o más bien de obra conceptual, según menciona Uribe en las notas al texto (2012, 103). Desde el punto de vista temático, así como indica el título, se trata de una obra que retoma, reinterpreta y re-contextualiza, en la dimensión mexicana de la violencia extrema y de los desaparecidos, el mito de Antígona, uno los mitos clásicos más apropiados tanto en Europa, según nos ha indicado hace tiempo el monumental *Antígonas* de George Steiner ([1985] 1987), como en Latinoamérica, como nos muestra en el reciente estudio de Rómulo Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana* ([2008] 2015). Por dichas características, la obra de Uribe ya ha conocido varios estudios que analizan los dispositivos de uso del archivo y de la desapropiación del otro (Cruz Arzabal 2015), el uso y la función del dispositivo de la voz (Bolte 2017) y la dimensión temática del amor de Antígona (Zamudio Rodríguez 2014).

El intento del presente estudio es una focalización sobre la dimensión intertextual de *Antígona González*, que se centra en dos aspectos, temático y teórico, fundamentales. En primer lugar, se analizará la relación que la pieza mantiene con el mito de Sófocles y con algunas reescrituras latinoamericanas y europeas, para dar cuenta del valor estructural del dispositivo mítico al interior del texto. En segundo lugar, esta forma de uso del mito se conectará con la dimensión temática del cuerpo de Antígona y del significado de su (re)utilización en la recontextualización mexicana proporcionada por Sara Uribe, junto a todas las implicaciones estéticas, éticas y políticas que se producen.

Como subraya la misma autora (Uribe 2017), el acontecimiento clave en la base de la gestación de *Antígona González* ocurre en 2010, durante el periodo más intenso de la guerra calderonista, cuando 72 migrantes centroamericanos son bárbaramente asesinados en San

Fernando, en el estado de Tamaulipas. Algunos meses después, el 6 de abril de 2011, se encuentra la fosa común en donde se fueron enterrados los cuerpos. Como consecuencia de ese acontecimiento horrible surgen varios proyectos, entre los que destacan *Menos días aquí*, una bitácora virtual que desde 2010 se dedica a nombrar y listar todas las víctimas de violencia en México, que tiene un valor fundamental en el cruce intertextual de la obra de Sara Uribe,<sup>3</sup> y el proyecto *Antígona González* que, como he señalado antes, nace como pieza teatral bajo comisión de la actriz Sandra Muñoz junto a Marcial Salinas.<sup>4</sup>

En el ya citado ensayo «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?» (Uribe 2017), Uribe proporciona precisamente el detonador ético y político que la lleva a la gestación de *Antígona González*. El día en que los medios dan a conocer la noticia del hallazgo de la fosa común con los cuerpos de los 72 migrantes, la autora se encuentra en el teatro del Centro Cultural Tamaulipas para presenciar algunas premiaciones:

Desde mi butaca y ya luego fuera del recinto, no pude dejar de sentir una suerte de frustración que me abrumaba, ¿cómo era posible que actuáramos como si no estuviera pasando nada? ¿Cómo es que los discursos, los aplausos, la música, las flores y nadie hablara de los cuerpos? Los cuerpos enterrados, silenciados, invisibles. Los cuerpos que aún ahora, después de seis años, siguen padeciendo el emborronamiento de la memoria. (Uribe 2017, 48)

Las preguntas de Uribe hacen hincapié precisamente en la dimensión corpórea de la víctima silenciada y olvidada, de la que se discute en este ensayo, y de la responsabilidad ética urgente del sujeto de hacer algo, de ‘actuar’ como si todo estuviera pasando. En estas palabras de Uribe se engendra la dimensión teórica que será la base de su obra: el acto ético de tomarse la responsabilidad de dar cuenta del dolor de los demás, de contar, de nombrar el cuerpo muerto o desaparecido del otro.

Justo un año antes de la publicación de *Antígona González*, Cristina Rivera Garza, autora de vital importancia en la creación de la obra de Uribe (2017, 54), publica un libro de ensayos, crónicas y poemas titulada *Dolerse, textos desde un país herido* en donde asevera:

**3** *Menos días aquí*, <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>, hace parte del proyecto *Nuestra Aparente Rendición* (NAR) hace parte del ya mencionado proyecto. La bitácora, gracias al trabajo de voluntarios, se ocupa de contar y nombrar los muertos por violencia cada día en México, que, de otra manera, quedarían probablemente silenciados y olvidados.

**4** La pieza teatral se estrena el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar en Tampico, en el estado de Tamaulipas. Una interpretación de la pieza se encuentra gratuitamente también en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9QTVSzyLNyW&t=610s>.

Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor. De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir 'tú me dueles' y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele. (Rivera Garza 2011, 14)

En el texto citado, Rivera Garza empieza a discutir la necesidad de algo como un 'lenguaje del dolor' que pueda responder a la urgencia estética de decir 'esto me duele'. Aún más, algunos años más tarde, en el ensayo *Los muertos indóciles* (2013), Rivera Garza elabora más profundamente esta urgencia desde un punto de vista más teórico. La autora considera que tener que ver con el dolor del otro significa dar cuenta precisamente de su cuerpo. El cuerpo doliente tiene un lenguaje propio que la literatura necesita decir, contar, narrar. El dolor, especifica Rivera Garza, es la otra cara de la violencia, es el lugar donde el horror hecho espectáculo vuelve a su relación humana con el Otro. De esto se trata cuando estamos frente al horror de la violencia extrema, se trata de decir el cuerpo con el lenguaje del dolor, que no es otra cosa si no tomarse la responsabilidad de narrar, de dar cuenta, también y sobre todo éticamente, del otro. Esta necesidad estética de la representación del dolor, que se une indisolublemente con una fundamental necesidad ética y política, se encuentra en la base de casi todas las obras que hablan de violencia extrema. Sin embargo, la pregunta urgente, que es parte y viene de esta necesidad de dar cuenta del otro, es ¿cómo llevar al otro al interior de un texto propio sin caer en el peligro de reificación o cosificación? Esta no es una pregunta secundaria si la consideramos en toda su urgencia también teórica. En el mundo actual, en donde el Internet nos ha desvelado la facilidad con la que todos pueden atribuirse el apelativo 'romántico' de poetas, es una pregunta metodológica que nos concierne a todos, «porque también aquí hay mercaderes de la palabra que nada tienen que ver con lo que nos interesa», admiten Perassi y Lorenzano (2017, 10) en la ya citada introducción al dossier de *Tintas*.

Para dar una respuesta a esta interrogante, en el ámbito de la poesía contemporánea hemos asistido a un fenómeno particular, o sea casi a una invasión del uso del archivo y de la intertextualidad, representada también por la incursión del paratexto (notas y bibliografías) en el mismo cuerpo del texto poético. Por supuesto, la particularidad de esta forma de poesía no se encuentra tanto en el mero hecho de usar el archivo o el documento o el testimonio al interior de un texto poético, que en Latinoamérica ya conoce formidables antecedentes. Baste con citar a autores como Enrique Lihn, Raúl Zuri-

ta o Ernesto Cardenal, entre otros. La diferencia se encuentra, más bien, en la discusión ética, muchas veces de naturaleza metatextual, del uso del documento que engendra preguntas nuevas con respecto a las que hemos encontrado, por ejemplo, en la dimensión de la *ars combinatoria* de la época posmoderna (Fortunati 2002).<sup>5</sup> Esta tipología particular de poesía recientemente ha empezado a ser sistematizada teóricamente bajo la categoría de poesía documental. La discusión teórica se ha dado tanto en los Estados Unidos, que recoge un gran número de contribuciones, entre las que destacan, por ejemplo, los estudios de Martin Earl (2010) o Joseph Harrington (2011), como en América Latina, con las contribuciones de Cristina Rivera Garza (2013) en México o Jacqueline Goldberg (2013) en Venezuela. Según estos autores, podemos considerar la poesía documental como un tipo de poesía que se caracteriza por el uso, en el cuerpo del texto, de documentos visuales, textuales y virtuales que no le pertenecen al autor. La novedad de fondo consiste en una atención particular al valor del documento en tanto espacio de enunciación que actúa al interior del texto poético como una entidad viva, que no entra en el discurso meramente «a través de la información que contiene» (Rivera Garza 2013, 40). *Antígona González* se inserta precisamente al interior de esta estética que parece moverse, en el siglo XXI, de una manera muy heterogénea pero constante a lo largo de todo el continente americano, desde los Estados Unidos hasta el Cono Sur.

## 2 Lo que hace *Antígona González*

La obra de Uribe describe el doloroso camino de Antígona González que, en una pequeña ciudad del estado de Tamaulipas, busca el cuerpo desaparecido de su hermano Tadeo. Según subraya la autora misma en las notas al texto, la obra se debería considerar como una «pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura» (Uribe 2012, 103) que retoma y re-contextualiza diversas fuen-

<sup>5</sup> Con respecto a esto, hay que subrayar que este estudio forma parte de un proyecto más extenso en el que se analiza la representación de la violencia extrema en América Latina en un *corpus* de seis poetas contemporáneos hispanoamericanos, desde México hasta el Cono Sur. El objetivo es producir un estudio de la evolución de la poesía documental en América Latina, discutiendo antes que nada el estatuto ontológico de la poesía documental en cuanto forma de arte y la relación que se establece entre poesía y sociedad. Este proyecto es un desarrollo ulterior de nuestra tesis doctoral, en la que se analiza la función de la intertextualidad, del uso del archivo y del paratexto en la narrativa histórica y detectivesca hispanoamericana del siglo XXI. Durante la investigación sobre esta forma de narración, se pudo comprobar que el uso masivo y problematizado del archivo es particularmente evidente también en la poesía contemporánea, donde la presencia material de documentos, notas y bibliografías parece aún más chocante y sorprendente.

tes: a) la *Antígona* de Sófocles; b) algunas reinterpretaciones europeas y latinoamericanas del mito de Antígona: *La tumba de Antígona* de María Zambrano ([1967] 2012), *Fuegos y Antígona o la elección* de Margarite Yourcenar (1989), *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro (1989) y la obra inédita *Antígona y actriz* del dramaturgo colombiano Carlos Eduardo Satizábal (2004); c) el blog *Menos días aquí*; d) la bitácora Internet de la activista colombiana Antígona Gómez o Diana Gómez, hija de Jaime Gómez, desaparecido y luego encontrado muerto en 2006;<sup>6</sup> e) varios testimonios de familiares de los desaparecidos; f) algunos artículos periodísticos; h) algunas obras académicas sobre la figura de Antígona, entre las que destacan *El grito de Antígona* de Judith Butler ([1994] 2011) y el ya citado *Antígona, una tragedia latinoamericana* de Rómulo Pianacci ([2008] 2015).

La obra trabaja, desde el principio, a través de la desterritorialización del mito clásico. Así demuestra, por supuesto, el título donde el apellido de Antígona nos pone pronto en la dimensión latinoamericana. Aún más, la relación intertextual que se establece a lo largo del texto con algunas de las reinterpretaciones tanto europeas como latinoamericanas del mito tiene la función de verbalizar lo que Jauss ([1977] 1987) considera la historia literaria de un mito, o sea el diálogo inevitable que siempre se da entre las distintas actualizaciones de un determinado mito. Estas actualizaciones, todas juntas, forman una respuesta compleja a interrogantes que tienen que ver con el hombre y con el mundo en general, pero añadiendo siempre más significados y más preguntas (Herrero Cecilia 2006, 69). De hecho, en las primeras páginas de la obra de Uribe, lo que leemos son precisamente preguntas:

: *¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?*

: *¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?*

: *No quería ser una Antígona  
pero me tocó.* (Uribe 2012, 15)

La primera pregunta viene de la obra ya citada de Judith Butler, *El grito de Antígona*, mientras los últimos dos versos vienen de la bitácora Internet de la activista colombiana Antígona Gómez. En el medio encontramos la pregunta de la autora. El expediente estético de la anáfora tiene, antes que nada, la función de hacernos reflexionar

<sup>6</sup> La bitácora Internet se puede consultar al siguiente enlace: <http://antigonago-mez.blogspot.com/>.

sobre lo que Levi-Strauss (1955) llama la repetición incesante del mito que, en el contexto particular y doloroso de *Antígona González*, crea una espiral de violencia sin fin que nos regala un texto lleno de preguntas a las que no hay respuesta. Así muestra la segunda parte de la obra, la cual se basa precisamente en una serie de preguntas:

¿DÓNDE ESTÁN LOS CIENTOS DE LEVANTADOS?

[...]

¿DÓNDE SE HALLÓ EL CADÁVER?

[...]

¿QUIÉN LO ENCONTRÓ?

[...]

¿ESTABA MUERTO CUANDO LO ENCONTRARON? (Uribe 2012, 77-80)

Aún más, la anáfora ayuda a expandir la experiencia de la violencia mexicana a un contexto más extenso, que engloba tanto a Europa como a Latinoamérica y que amplía y supera, así, lo que el mismo Levi-Strauss llamaría la estructura permanente del mito, que considera al mito no sólo como un acontecimiento en un tiempo definido, sino también como algo que representa siempre el pasado, el presente y el futuro juntamente (Levi-Strauss 1955).

Con respecto a esto, si en el mito sofocleo hay un cuerpo muerto por el que Antígona reclama digna sepultura, la Antígona de Uribe se mueve en una dimensión infinita de ausencia. Una condición permanente que cuenta la condición del desaparecido y del reclamo sin fin de sus familiares, que se representa muy bien en la parte dedicada al dolor vivido en la cotidianidad por Antígona González, en la escuela donde trabaja como profesora:

[...] Fulanito de tal.

Presente. Fulanito de tal. Presente. [...] Por cada nombre que pronuncio, una segunda voz que no es mía, ni de nadie, que solamente está ahí, como un eco pertinaz, replica:

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente.

Tadeo González. Ausente. (Uribe 2012, 53)

Otra vez la anáfora tiene la función de hacernos reflexionar sobre las contradicciones, también y sobre todo jurídicas, de la condición del



desaparecido. En su reciente estudio, titulado *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror* (2014) Federico Mastrogiovanni habla de la necesidad de proporcionar una especificidad jurídica a la desaparición forzada, puesto que se trata de un delito que opera a través de la privación ilícita de la libertad del ciudadano por parte de las autoridades o de cualquier otro grupo de personas que opere con el apoyo de las Instituciones, sea esto por acción directa o por omisión (2014, 23). Según subraya Mastrogiovanni, todavía muchos estados de México no quieren introducir el delito de desaparición forzada en su código penal, porque es un delito que no tiene prescripción. Esto quiere decir que el delito nunca se extingue hasta que no reaparezca la persona desaparecida o su cuerpo. La espiral de violencia sin fin que Uribe logra crear con el recurso repetitivo a la anáfora nos hace reflexionar precisamente sobre esta imposibilidad prescriptiva, sobre este eterno dolor, que en cierta medida afecta también a quienes sobreviven a la muerte o a la desaparición de un ser querido. Si las leemos en este contexto, resultarían también emblemáticas, en la misma tragedia de Sófocles, las palabras de Antígona, que Creonte condena a una condición de muerte en vida, enterrándola viva:

Ay de mí, mísera, que muerta, no podré ni vivir entre los muertos; ni entre los vivos, pues, ni entre los muertos. (*Antígona*, escena VII, vv. 46-47)<sup>7</sup>

Es precisamente esta aporía que María Zambrano retoma y desarrolla en *La tumba de Antígona*, cuando hace que Antígona empiece a hablar justo ahí donde se le ha quitado para siempre la palabra, desde la tumba. Como ha subrayado Bolte:

también la Antígona de Uribe se perfila como un sujeto que se encuentra en el limbo entre la muerte y la vida, en un lugar pre- o postverbal, y no obstante toma la voz. (2017, 73)

Sara Uribe, a su vez, retoma e inserta al interior de *Antígona González* las consideraciones de la Antígona de Zambrano:

[  
: Todos vienen a ser sepultados vivos, los que han seguido vivos, los que no se han vuelto, tal como ellos decretan, de piedra.  
: Los que no se han vuelto. Los que no se han vuelto.

<sup>7</sup> Para este estudio se hace referencia a la versión de *Antígona* al cuidado de Mariano Benavente (1997).

: *Ellos son sólo muertos que vuelven para llevarte con los muertos.*

: Todos vuelven. Son de los mismos. De piedra. Todos. Vuelven. De piedra.

: *Eres tú quien nos quiere del todo muertos.*

: De piedra. Muertos. Los que no se han vuelto.

: *Pero no es así, vivos estamos porque esta guerra no se acaba.*

: Vivos estamos. Los que no nos hemos ido. Vivos.

Aquí.

] (Uribe 2012, 36-7)

Esta oscilación entre la vida y la muerte que viene desde la obra de Zambrano, cuyos pasajes se encuentran en cursiva en el texto citado, representa un punto de ebullición en toda la obra de Uribe y es esencial en sus elecciones teóricas. De hecho, ampliando la dimensión filosófica proporcionada por Zambrano que se centra en el papel político de la mujer al interior de una sociedad que la rechaza, Uribe se centra en la narración de la dimensión de violencia sin fin que proporciona la condición de desaparecido. La ambivalente y contradictoria condición física de inexistencia y de ausencia se traduce también en el viaje doloroso que Sara Uribe nos proporciona en su propia desaparición en cuanto autora. Este camino doloroso y esta responsabilidad imprescindible con respecto al narrar el dolor del otro se expresa en la primera pregunta, que abre el texto de Uribe. Se trata de una cita que viene del ensayo *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza (2013), la cual nos pone desde el principio en la dimensión metatextual de la obra: «¿De qué se apropia el que se apropia? | Cristina Rivera Garza» (Uribe 2012, 9). Roberto Cruz Arzabal ya ha analizado, de una manera muy pertinente, la estética de la desapropiación de Cristina Rivera Garza, que resulta ser una de las bases teóricas de *Antígona González*. El crítico asevera que Cristina Rivera Garza pone de relieve el valor social del duelo, haciendo que se pueda decir y contar en una enunciación colectiva que tiende a no distinguir entre autorías (Cruz Arzabal 2015, 323). Por supuesto, este tipo de estética es dominante también en la obra de Uribe. Sin embargo, ¿cómo explicar la mera acción performativa de llevar las palabras de otros al interior de un texto propio? Más bien que centrarnos en el resultado, ¿qué pasa en el proceso de apropiarse y de desapropiarse del dolor de los demás?

Ahora bien, investigar la responsabilidad ética del autor en el proceso de dar cuenta del dolor del otro significa, desde el punto de vista teórico, investigar un concepto fundamental, o sea el concepto de 'uso'. En el caso de la obra de Sara Uribe, se trata de cómo leer el uso de la voz y del cuerpo de Antígona, así como de la voz de todas

las demás víctimas de violencia que hablan a través y junto a Antígona González. Las preguntas desde las que se necesita empezar son esencialmente dos: ¿qué le pasa a la voz del otro, o a su cuerpo, en el proceso de ser usado por el autor?; ¿qué le pasa al autor en el proceso de usar al otro? Normalmente, si pensamos en el concepto moderno de 'uso', que sea la palabra de una persona, un documento o el archivo, éste implica un movimiento de apropiación que es siempre un movimiento de poder sobre el otro (Rivera Garza 2013, 30). Sin embargo, un estudio reciente de Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi* (2014), nos proporciona una perspectiva teórica nueva e interesante. Discutiendo el concepto de esclavitud en Aristóteles, Agamben destaca que filológica y lingüísticamente el verbo griego *chrestai* (usar) no tiene significado por sí solo, sino que depende siempre de la locución que lo acompaña. Así pasa, por ejemplo, en los sintagmas *chrestai theoi* (lit. 'el uso de los dioses': consultar el oráculo), *chrestai logoi*, (lit. 'el uso del lenguaje': hablar) y *chrestai te polei* (lit. 'el uso de la ciudad': participar en la vida política de la ciudad) (Agamben 2014, 49). Aún más, el mismo verbo no es ni pasivo ni activo, sino una forma mediana. Según subraya también Benveniste, esto indica un proceso recíproco que se da al interior del mismo sujeto que usa (Agamben 2014, 52). De hecho, añade Agamben, en el sintagma griego *tou somatos chresis* el genitivo 'del cuerpo' tiene que considerarse tanto en sentido objetivo como en sentido subjetivo. Esto lleva a la conclusión de que el sujeto que usa algo siempre resulta ser, también, parte de la acción. La acción nunca pasa afuera del sujeto (2014, 35). Así que el verbo *chrestai* expresa la relación que tenemos, antes que nada, con nosotros mismos cuando nos ponemos en relación de uso con el otro. Cada uso, nos recuerda Agamben, es antes que nada uso de nosotros mismos, puesto que, para entrar en relación de uso con algo, el sujeto que usa necesita asumir este algo, hacerlo parte de sí mismo y configurarse como el sujeto que usa al otro, el cual se vuelve, al mismo tiempo, algo de que paradójicamente nunca podemos apropiarnos por completo (Agamben 2014, 55). Además, Agamben recuerda como ya Benjamin en 1916 había identificado la relación indisoluble entre el concepto de justicia y de inapropiable, donde el concepto de uso se configura precisamente como una relación a un inapropiable (2014, 116). Entre las categorías de inapropiables que nos proporciona Agamben, se encuentra justamente el cuerpo, cuya naturaleza contradictoria nos pone a menudo frente a una percepción tanto de propiedad como de desconocimiento. Éste se manifiesta, como ya había evidenciado Lévinas, sobre todo en la sensación de vergüenza, de necesidad, de náusea, de tic, donde la concepción propia del cuerpo choca con la percepción de algo completamente ajeno (Agamben 2014, 120).

Así como el cuerpo, propio o del otro, se define como una realidad no apropiable por completo, el filósofo italiano precisa que, entre las

categorías inapropiables, porque nos provienen siempre de una reciprocidad, se encuentra también la lengua, o sea las dos armas fundamentales con las que actúa Antígona González. Sin embargo, no es una lengua genérica el arma con la que trabaja la Antígona de Uribe, sino un arma precisa, o sea la poesía, lo cual conlleva implicaciones teóricas fundamentales. La respuesta a la pregunta de Rivera Garza, que abre el texto de Uribe y que hemos mencionado antes, nos pone directamente adentro de esta cuestión:

Instrucciones para contar muertos

*Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.*

[...]

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano. (Uribe 2012, 11-13)

Aquí empieza a tomar importancia la dimensión mítica de la figura de Antígona, así como del cuerpo y del discurso de la misma Antígona González. El verbo 'contar' activa desde el principio su doble significado: el de contar numéricamente y el de narrar. Lo que se necesita, en este contexto de violencia extrema, es narrar los cuerpos y nombrarlos en contra del más nefasto Creonte de la época contemporánea: el silencio.

Supé que Tamaulipas era Tebas  
y Creonte este silencio amordazándolo todo. (Uribe 2012, 65)

En contra de este silencio trabaja la apropiación del discurso, pero a través de la poesía, un medio específico, que según Agamben encarna perfectamente la oscilación entre lo apropiable e inapropiable. El trabajo del poeta es primeramente apropiarse de la lengua y dominarla, pero al mismo tiempo hacerse ajeno a su uso común y trabajar desde una expropiación. El trabajo del poeta oscila incesantemente en-

tre una patria y un exilio, o sea que habita la lengua (Agamben 2014, 123). Puesta esta premisa teórica, el verso ya citado en el pasaje previo, «contarlos a todos», en su doble acepción, adquiere un significado más amplio. Su función es precisamente dar la palabra al uso siempre ambiguo de la voz del otro y de su dolor en tanto testigo. El verso no resuelve la aporía, sino que contribuye a pulverizar el constante pasaje desde la apropiación a la desapropiación, de la patria al exilio, que hace que el poeta no hable *por*, con un claro movimiento de poder sobre el otro, sino *con* el otro. Si el mero concepto de uso presupone siempre una dimensión de dominio sobre el otro, usar el testimonio desde el punto de vista literario, a través de la poesía, que es a su vez expresión ambigua de un inapropiable, como es la lengua, significa actuar desde el interior de un cuerpo textual en que el poeta es parte de la escena y es también parte del otro, mientras que usa literariamente su historia singular y su dolor, para que el dolerse se vuelva un 'condolerse' (Rivera Garza 2011). Entonces, así como señala también Judith Butler en *El grito de Antígona*, la actuación de Antígona no es sólo suya. Ella desafía el lenguaje de la *polis*, pero necesariamente usándolo a su vez (Butler [1994] 2011, 26). De hecho, Sara Uribe inserta metatextualmente esta reflexión de Butler al interior de su obra:

[

*: ¿Es posible entender ese extraño lugar entre la vida  
y la muerte, ese hablar precisamente desde el límite?*

*: una habitante de la frontera*

*: ese extraño lugar*

*: ella está muerta pero habla*

*: ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso*

*: ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando  
en voz alta, muerta, hablando a viva voz para que  
todos la oigamos?*

] (Uribe 2012, 27)

El discurso poético de Antígona González se da, entonces, precisamente en esta incesante oscilación entre una patria y un exilio: «*ella no tiene lugar pero reclama uno desde el discurso*», que es la voz y la palabra de una Antígona desaparecida ella misma – «Yo también estoy desapareciendo, Tadeo» (Uribe 2012, 95). Antígona González habla desde una fragmentación violenta del ser, la cual es especular al desmembramiento corporal cotidiano: «Un vaso roto. Algo que ya no está, que ya no

existe» (2012, 18). Esta fragmentación, esta entrada violenta a la escena del ‘cuerpo roto’ (Diéguez 2012), se traduce textualmente en un uso desterritorializado de la puntuación misma. Como ya ha subrayado Bolte (2017), retomando a Zamudio Rodríguez (2014), los dos puntos tienen la función de concluir algo que hemos citado precedentemente y, supuestamente, empiezan una explicación. Sara Uribe invierte el uso de este signo de puntuación, a menudo poniéndolo al principio del discurso, e indicando así una falta de explicación o, aún más, de datos (Bolte 2017, 75). Sin embargo, los signos de puntuación tienen también la función de representar dispositivos de ‘confinamiento’ gráfico. Por lo tanto, este uso peculiar, que se da a lo largo de todo el texto, actúa desde la forma misma del discurso para destruir esta delimitación textual, para fragmentarla, así como destruye metafóricamente la línea entre patria y exilio, entre vida y muerte, entre existencia e inexistencia, entre memoria y olvido, entre el interior y el afuera de la *polis*.

La resistencia de Antígona González, entonces, así como de la Antígona sofoclea, parte desde el discurso, desde la palabra poética que desafía las leyes de la *polis* misma. Éstas últimas están también representadas por las palabras y la no-acción tanto del hermano mayor de Antígona González como de la mujer de Tadeo, figura especular de Ismene, la hermana de Antígona en la tragedia de Sófocles:

Nuestro hermano mayor y tu mujer diciéndome que  
Ninguno había acudido a las autoridades, que Nadie  
acudiría, que lo mejor para todos era que Nadie  
acudiera.

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona.  
Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los  
mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No  
hagas nada. [...] Quédate quieta. No grites. No  
pienses. No busques. (Uribe 2012, 22-3)

El uso personificado de los adverbios Ninguno y Nadie refuerza aquí el dar voz a las repercusiones sociales del silencio, que conlleva y al mismo tiempo choca con la no-acción generada por el miedo y que nos viene, en el texto, de la repetición incesante de la negación ‘no’.

Según subraya la filósofa italiana Adriana Cavarero en *Corpo in figure* (1995), en la Antígona de Sófocles hay tres niveles simbólicos bien identificables: la Polis, que representa el polo positivo; Creonte que es, al contrario, el polo negativo; Antígona, la cual se coloca justamente en el medio, entre el polo positivo y el polo negativo (1995, 17). Su máscara, al interior de la tragedia sofoclea, es anti-política y conlleva una doble función de alteridad con respecto tanto a la Atenas contemporánea como a Tebas, la *polis* tiránica de Creonte (Cavarero 1995, 18). Ambas ciudades, Atenas y Tebas, comparten la exclu-

sión de la mujer desde sus territorios. Sin embargo, Cavarero subraya que, por cuanto la filosofía griega haya establecido la primacía del cerebro (masculino) sobre el cuerpo (femenino), el discurso de Antígona fuerza Creonte a medirse con la dimensión del cuerpo: el cuerpo muerto del enemigo Polínices primero y el cuerpo vivo de Antígona después, sepultado vivo afuera de la *polis* (1995, 56). Diferentemente de lo que pasa en la tragedia de Sófocles, Antígona González habla y actúa siempre desde el interior de una *polis* que es a su vez silencio y ausencia, en donde no hay Estado. Así nos indican las palabras del texto de Uribe, que citan otra vez a la obra de María Zambrano:

*Tú eras la patria.  
Pero ¿la patria no estaba devastada?  
¿No había peste en la ciudad,  
no se hacían invocaciones a los dioses inútilmente?*  
(Uribe 2012, 65)

En Tebas, el cuerpo que regresa a la *polis* es de toda forma masculino y es un cadáver, o sea un cuerpo exangüe cuya naturaleza ya se ha sometido a la razón que ha establecido su funcionamiento (Cavarero 1995, 11). También en Tamaulipas, así como en Tebas, hay cadáveres que regresan, pero sus cuerpos muertos no representan un regreso al orden, sino que siguen representando, especularmente, la existencia imposible de Tadeo, su irremediable ausencia:

*Amealco, Querétaro. 15 de febrero.  
Los cuerpos de dos mujeres y un hombre, todos  
con el tiro de gracia, fueron localizados cerca del  
límite entre Guanajuato y Querétaro. Sobre una  
barda anexa se encontró un mensaje escrito en una  
cartulina.* (Uribe 2012, 38)

Contrariamente a lo que pasa en la obra de Sófocles, los cadáveres bárbaramente ejecutados de las víctimas nunca han salido de la *polis* y nunca regresan a un orden positivo. El polo negativo y el polo positivo aquí se mezclan y la denuncia política a un Estado que ha creado con sus ciudadanos una relación sin entrañas (Rivera Garza 2011) es contundente. Es por eso que Antígona González necesita preguntarse:

*¿Qué cosa es el cuerpo, Tadeo? Las cifras no coinciden.*

*Que habían encontrado unos cadáveres*

*[El cuerpo de Polínices pudriéndose a las puertas de Tebas y los cadáveres de los migrantes.]* (Uribe 2012, 67)

Las cursivas incluyen juntas aquí las palabras de Antígona González, los testimonios de algunos familiares de desaparecidos, tomados desde dos artículos de la prensa, y una cita, los últimos dos versos, desde el ensayo *Los muros de Tebas. La política como decisión sobre la vida o Agamben contra Agamben* de Pablo Iglesias Turrión, así como indica Uribe en las notas al final del texto (2012, 107). Si el cuerpo muerto no le pertenece a ningún lugar, si nadie lo cuida, Antígona González no sólo necesita contar, o sea nombrar, o sea narrar a su hermano, sino también ‘usar’ su propio cuerpo como vehículo de su dolor y del dolor de su hermano:

¿Cómo se reconoce un cuerpo? ¿Cómo saber cuál es el propio si bajo tierra y apilados? Si la penumbra. Si las cenizas. Si este lodo espeso va cubriéndolo todo ¿Cómo reclamarte, Tadeo, si aquí los cuerpos son sólo escombros?

Este dolor también es mío. Este ayuno.

La absurda, la extenuante, la impostergable labor de desenterrar un cuerpo para volver a enterrarlo. Para confirmar en voz alta lo tan temido, lo tan deseado: sí, señor agente, sí, señor forense, sí, señor policía, este cuerpo es mío. (Uribe 2012, 75)

Así, a través de la mutua acción del discurso y del cuerpo colectivo y político de Antígona, que reclama como suyo no sólo el cuerpo de su hermano, sino también todos los cuerpos muertos y desaparecidos de la *polis*, se activa la acción del reconocimiento de nosotros mismos a través del otro. Un acto de reciprocidad que rompe, por fin, la acción del silencio, como había ya hace tiempo teorizado Judith Butler en su *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad* (2005). Antígona se toma por encima de su cuerpo la responsabilidad del dolor de su hermano. Como han señalado Alejandro Palma Castro y Jocelyn Martínez Elizalde en «La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia» (2018) – ensayo que hace parte de una muy reciente y ya imprescindible recolección de ensayos sobre la poesía joven mexicana, publicada por la revista *América sin nombre* – en la obra de Uribe:

[...] lo que comienza como una circunstancia individual termina convirtiéndose en una voz colectiva, a manera del coro en la tragedia griega, donde confluyen todas las voces como víctimas inocentes, ya sea pérdidas o desapariciones, en una guerra entre las fuerzas armadas y el narcotráfico. (Palma Castro, Martínez Elizalde 2018, 140)



Sin embargo, si el coro griego es un instrumento que el dramaturgo usa para calibrar las distancias con el proscenio, según subraya George Steiner ([1985] 1987, 130), aquí ya no hay distancia. Aquí, en el uso conceptual de la poesía, el coro le habla al proscenio, pero 'es' el proscenio también, así como es resultado y vehículo que habla a través de Antígona González: el cuerpo de Antígona que agoniza, junto a como agoniza la forma del texto y el lenguaje, representan un cuerpo colectivo y político. Como ha subrayado Marco Antonio Huerta, *Antígona González* está rescribiendo el presente (2016) y lo hace desde un lenguaje comunitario en que el cuerpo roto, metafórica y físicamente, de Antígona funciona como vehículo de un nosotros que rompe los esquemas de una ley no escrita, la cual impone olvido e impunidad. Una invasión de cuerpos 'desmuertos' (Rivera Garza 2013) que, como zombis, entran a la escena y actúan a través de los murmullos de rulfiana memoria y que, sin embargo, logran traducirse en poesía:

Somos lo que deshabita desde la memoria. Tropol.  
 Estampida. Inmersión. Diáspora. Un agujero en el  
 bolsillo. Un fantasma que se niega a abandonarte.  
 Nosotros somos esa invasión. Un cuerpo hecho de  
 murmullos. Un cuerpo que no aparece, que nadie  
 quiere nombrar.

Aquí todos somos limbo. (Uribe 2012, 73)

Elevando a Antígona al rango de cuerpo y discurso a la vez, Sara Uribe logra hacer privada la figura mitológica de Antígona y, viceversa, universal a Antígona González. Así muestran las últimas tres páginas de la obra, que parten desde la identificación de la acción ética de la autora que reaparece sólo al final de la obra - «Soy Sandra Muñoz, pero también soy Sara Uribe | y queremos nombrar las voces de las historias que | ocurren aquí» (Uribe 2012, 97) - pasa por la reapropiación del mito en el ámbito latinoamericano con la referencia directa a la *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro - «[Siempre querré enterrar a Tadeo. Aunque nazca mil | veces y él muera mil veces.]» (2012, 99) - y finalmente cierra el círculo con un regreso al origen del mito, la obra de Sófocles - «¿Me ayudarás a levantar el cadáver?» (2012, 101). Volviéndose un cuerpo colectivo y universal desde el que habla todo el dolor de México y todas las víctimas de su violencia extrema, pero también toda Latinoamérica y toda Europa a la vez, Antígona González, aún más trágicamente, habla y resiste, gracias y a través de cada una de sus referencias intertextuales. Ella actúa desde el interior de la *polis* en contra del silencio, del olvido y de su misma desaparición en cuanto entidad de derecho. El esfuerzo intertextual de Sara Uribe tiene el intento de hacernos reflexio-

nar acerca de la posibilidad que la poesía nos entregue un lenguaje colectivo del dolor, a través del cual intenta cumplir no con el deber no de hablar *por*, sino de hablar *con* los demás, para que se quede:

: Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece.  
(Uribe 2012, 45)

## Bibliografía

- Agamben, G. (2014). *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza.
- Bolte, R. (2017). «Voces en off: sobre el desplazamiento del decir poético frente a la violencia. Manca de Juana Adcock y Antígona González de Sara Uribe». *Tintas*, 7, 59-79.
- Borzutzky, D. (2015). «Today or a Million Years Ago: An Interview with Raúl Zurita». *Poetry Foundation*. <https://bit.ly/3nBGJnZ>.
- Bosch, L. (2011). *Nuestra aparente rendición*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Butler, J. (2005). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Madrid: Arena Libros.
- Butler, J. [1994] (2011). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial.
- Cavarero, A. (1995). *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milano: Feltrinelli.
- Cruz Arzabal, R. (2015). «Escritura después de los crímenes: dispositivo, desappropriación y archivo en Antígona González de Sara Uribe». Quijano, M.; Vizcarra, H.F. (eds), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 315-35.
- Diéguez, I. (2012). «El cuerpo roto/Alegorías de lo informe». *Revista do Lume*, 2, 1-15.
- Earl, M. (2010). «Documentary Poetry and Language Surge». *Poetry Foundation*, April. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/04/documentary-poetry-and-language-surge>.
- Esquinca, J. (2010). *País de sombra y fuego*. México: Fundación ecológica Selva Negra A.C.
- Fortunati, V. (2002). «Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo». *Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti*, 2, 87-96.
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Goldberg, J. (2013). *Nosotros los salvados*. Caracas: Smashwords Edition.
- Harrington, J. (2011). «Docupoetry and archive desire». *Jacket2*, October. <https://jacket2.org/article/docupoetry-and-archive-desire>.
- Herrero Cecilia, J. (2006). «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias». *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, 58-76.
- Huerta, M.A. (2016). «Antígona González. On Necrowritings and Disappropriation». *Jacket2*. [https://jacket2.org/article/antigona\\_gonzalez](https://jacket2.org/article/antigona_gonzalez).
- Jauss, H.R. [1966] (1958). *Antropologia strutturale*. Milano: Il saggiatore.
- Jauss, H.R. [1977] (1987). *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*. Bologna: il Mulino.
- Levi-Strauss, C. (1955). «The Structural Study of Myth». *Journal of American Folklore*, 78(270), 428-44.
- Lomelí, L.F. (2014). «Epílogo». *Trejo* 2014, 267-75.

- Mastrogiovanni, F. (2014). *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Palma Castro, A.; Martínez Elizalde, J. (2018). «La escritura conceptual en la joven poesía mexicana del siglo XXI: entre la experimentación y la experiencia». *América sin Nombre*, 23, 133-44. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.10>.
- Perassi, E.; Lorenzano, S. (2017). «Un guijarro contra la barbarie. Presentación de 'Poesía y Violencia'». *Tintas*, 7, 7-21.
- Pianacci, R. [2008] (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Rivera Garza, C. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca de Juárez: Sur+.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Ciudad de México: Tusquets.
- Roca, J.M. (2007). *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX*. Colombia: Taller de edición.
- Benavente, M. (ed.) (1997). *Sófocles: Antígona*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Steiner, G. [1985] (1987). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Trejo, I. (ed.) (2014). *Espejo de doble filo. Antología binacional de poesía sobre violencia. Colombia – México*. Guadalajara: Atrasalante.
- Uribe, S. (2012). *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+.
- Uribe, S. (2017). «¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?». *Tintas*, 7, 45-58.
- Yourcenar, M. (1989). «Antígona o la elección». *Fuegos*. Madrid: Alfaguara, 53-7.
- Zambrano, M. [1967] (2012). *La tumba de Antígona*. Madrid: Cátedra.
- Zamudio Rodríguez, L.E. (2014). «El amor vivificante de *Antígona González* de Sara Uribe». *Romance Notes*, 54, 35-43.
- Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Ciudad de México: Malpaso.

# Pluralidades en la transmisión inter/intrageracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias

Surendra Singh Negi

The English and Foreign Languages University, India

**Abstract** In her biodramatic trilogy *My Life after and Other Texts* (2016) the Argentine playwright and director Lola Arias explores several resources that the generation of children has at its disposal. In this *remake* the life stories shared on stage belong to the generation of parents but they are reconstructed afresh in the present by the generation of children using their own creativity, imagination and interpretation. This article aims to study the intergenerational and intragenerational transmission of memory and the contribution of photographic memories in the *remake* of the family history of the *performers* to fill the gaps in the history of Latin America.

**Keywords** Biodrama. Performer. General transmission. Photographic memory. Re-make.

**Índice** 1 Introducción. – 2 *Remake*. – 3 Transmisión intergeneracional vertical e intrageneracional horizontal. – 4 Memorias fotográficas. – 5 Conclusiones.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2020-01-27  
Accepted 2020-03-27  
Published 2020-12-21

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Singh Negi, S. (2020). "Pluralidades en la transmisión inter/intrageracional a través de la memoria fotográfica en la trilogía biodramática de Lola Arias". *Rassegna iberistica*, 43(114), 341-360.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/007

## 1 Introducción

Lola Arias, la dramaturga-directora argentina, es autora de una trilogía *biodramática* consistente en *Mi vida después* (2009), *El año en que nací* (2011) y *Melancolía y manifestaciones* (2012). En ella, explora ciertos recursos, lo que cuentan los hijos, y así reconstruye la historia de los padres de los *performers*<sup>1</sup> que participan en este biodrama<sup>2</sup> o proyecto teatral posdramático. Ella lo considera un *remake* ya que las historias contadas en el escenario pertenecen a los padres pero los hijos las re-hacen o reconstruyen con su propia imaginación e interpretación. ¿Cómo sucede el proceso de la transmisión inter e intrageneracional en esta trilogía biodramática? ¿Qué papel desempeñan las fotografías como documentos en este proceso socio-cultural? ¿Cómo sucede la mediación/negociación entre las memorias de los *performers* y los documentos? ¿En qué manera las memorias fotográficas contribuyen a crear un *remake* de la historia familiar de los *performers* de la trilogía biodramática de Lola Arias que a su vez nos lleva a interpretar los vacíos en la historia del Cono Sur de América Latina? Este artículo escrito desde una perspectiva de Asia de Sur o Sur Global tiene como objetivo tratar de estas cuestiones arduas dentro del marco teórico de estudios de memoria.

Dentro de este marco teórico, se propone investigar cómo la generación de hijos (Sarlo 2006) o la generación de posmemoria (Hirsch 2012) se acerca a las fotos en tal *remake* y los debates que surgen mediante la yuxtaposición de los planteamientos teóricos de Beatriz Sarlo y Marianne Hirsch. En segundo lugar, se trata de estudiar qué rol adquieren estas distintas memorias/posmemorias de los *performers* en la lucha por el pasado que sirve a nivel personal y colectivo a la vez y cómo interactúan entre ellas (Jelin 2002, 2018), y cómo los *performers* participan en el proceso de la reconstrucción de la historia familiar y de la historia basándose en las memorias fotográficas (Sontag 2003, 2008). Al final, trataremos de ver cómo las memorias fotográficas son trabajadas para crear un *remake* de la historia familiar de los *performers* de la trilogía, que a su vez nos lleva a estudiar el proceso de la transmisión generacional en la sociedad posdictatorial del Cono Sur. Este artículo fundamentalmente procura hacer

**1** *Performer* es la palabra clave que se refiere a los individuos que participan en el proyecto biodramático de Lola Arias. La dramaturga-directora se basa en el concepto derivado del teatro posdramático en que el *performer* presenta una performance y no una obra teatral textual en el escenario. Para más, véase *Postdramatic Theatre* de Hans-Thies Lehmann (2006).

**2** Biodrama es otra palabra clave que se refiere al teatro biográfico que lleva el carácter autoficcional. El término fue concebido por la dramaturga-directora argentina Viviana Tellas cuando en 2002 empezó a trabajar sobre este proyecto con personas reales de Argentina y produjo seis obras teatrales.

un estudio de la trilogía de Lola Arias mediante el análisis del texto y vídeo de la performance de las tres obras, aunque también se presentan brevemente algunos aportes dentro del marco teórico de los estudios de performance (Schechner 2013) y del teatro posdramático (Lehmann 2006) sobre el uso de los medios audio-visuales, proyector, *playback*, luces, música, etc.

En los últimos diez años el teatro posdramático de Lola Arias ha sido estudiado desde distintos puntos de vista. En este corpus de estudios críticos, destacan los trabajos de Pamela Brownell (2009), Jordana Blejmar (2010), Teresa Basile (2015) y Paola Hernández (2011). El planteamiento sobre la noción de la memoria de los hijos en el biodrama de Arias frente a la noción de la posmemoria homogénea de Hirsch nos sirve sumamente en nuestra investigación. Los integrantes de la generación de hijos se basan en las fotos para descifrar el sentido del pasado reciente y relacionarlo con el presente para asegurar que no se repita el error en el futuro. Hirsch (2012) plantea que la posmemoria establece y define su relación como niña con las historias de riesgo, miedo y sobrevivencia contadas in/directamente por sus padres durante y después de la segunda guerra mundial en Rumania. Había ciertos síntomas y cualidades que compartía con los hijos de otros sobrevivientes en su ámbito que les convertía en una posgeneración. En cambio, los *performers* en el biodrama de Arias son hijos de militantes desaparecidos, hijos de intelectuales exiliados, hijos de gente desinteresada en la política, hijos de policías, hijos de curas, hijos de militares, etc. Como pertenecen a distintos fondos socio-políticos, no comparten una identidad común o parecida por el legado distinto que han heredado de sus padres por los momentos históricos que éstos vivieron en los años setenta y ochenta del siglo XX. De ahí que la generación de los hijos no cuente con identidad uniforme y común y por eso ellos no sienten mucha solidaridad entre sí. Esto sucede debido al carácter plural de su origen familiar, posición ideológico-política, fondo socio-económico, etc. Además, Hirsch también demuestra claramente que está interesada exclusivamente en la transmisión del trauma de la generación de sobrevivientes a la generación de hijos. Los *performers*, ciertamente, no pretenden representar solamente el trauma de los padres. Y por lo tanto, el planteamiento de Hirsch sobre la posmemoria afiliada, basada en la identificación intrageneracional y horizontal entre los hijos y su generación, no parece tener validez alguna a la hora de examinar las memorias plurales de estos *performers* a menos que uno tenga en cuenta el elemento de diversidad. Sin embargo, los hijos que pertenecen al mismo grupo social (militares, policías, militantes, etc.) pueden compartir esa identidad con los demás que pertenezcan al mismo grupo social formando de tal forma una noción de posmemoria afiliada porque comparten ciertos síntomas y cualidades comunes (Hirsch 2012). Los hijos de los militantes de la izquierda suelen disfrutar de esta pos-

memoria afiliada. No obstante, este concepto no puede aplicarse homogéneamente a todos ya que varios jóvenes cuyos padres habían servido como policías o militares en el régimen autoritario durante los años setenta y ochenta del siglo pasado hoy pueden sentirse más solidarios con la generación de víctimas y sobrevivientes a pesar del vínculo estrecho de sus padres con los regímenes dictatoriales. Vanina Falco en *Mi vida después* es un caso ejemplar porque, al descubrir que Luis Antonio Falco, su padre biológico, había robado a un bebé, Juan Cabandié, de la notoria Escuela Superior Mecánica de la Armada (o ESMA, un centro clandestino en Buenos Aires durante la dictadura), quien había vivido como su hermano menor durante casi veinte años, ella presentó su testimonio en el tribunal contra su propio padre que fue crucial para asegurar que él fuera juzgado debidamente y que recibiera una sentencia apropiada. En el caso de Vanina Falco y Juan Cabandié las fotos señalan la ausencia de algo que no se pudo comprender por mucho tiempo.

La transmisión intergeneracional vertical puede suceder de distintas formas. Por ejemplo, la identidad de Vanina en *Mi vida después* y de Viviana en *El año en que nací* está basada en una mentira acerca de la verdadera identidad de uno de los miembros de la familia. En la primera obra se trata de la identidad de Juan Cabandié, el chico que vivió como hermano menor de Vanina por veinte años hasta que se descubrió la verdad; en la segunda se trata de la identidad de Juan Arturo Hernández Ponce, el padre biológico del padre de Viviana. En ambos casos, la memoria de los *performers* queda afectada durante varios años de su niñez y adolescencia hasta que se descubre la verdad cuando ya son adultos. El caso de *performers* como Leopoldo en *El año en que nací* es diferente porque en su familia la transmisión intergeneracional vertical no tuvo lugar a causa de la participación del padre en el régimen dictatorial de Pinochet. Por lo tanto, la memoria de Leopoldo es incompleta y padece de varios huecos que nunca va a poder rellenar.

En el caso de Lola Arias hay una transmisión intergeneracional interrumpida o distorsionada porque su madre sufre depresión crónica desde el momento que nace Lola. Eso dificulta la transmisión intergeneracional de la madre a la hija. Curiosamente, Lola Arias no habla de sus dos hermanas ni de su padre en *Melancolía* y *manifestaciones*. De hecho, en la obra ni siquiera aparecen los miembros de su familia y el *remake* se desarrolla a base de los personajes secundarios que tienen relación con la vida de su madre.

Los momentos históricos antes señalados pueden ser referencias tanto a los acontecimientos como a los aspectos o elementos socio-culturales y políticos desde la perspectiva del perpetrador, la víctima, el sobreviviente y el testigo de la violencia contra lesa humanidad. Los *performers* que han sido hijos de militantes de izquierda han sido influenciados directa o indirectamente por las experiencias

de sus padres como militantes contra los regímenes autoritarios. Su infancia ha sido muy diferente en comparación con los demás niños por el ambiente en que vivían que a menudo estaba lleno de recuerdos vinculados con eventos, anécdotas, aspectos socio-políticos de la dictadura. El mejor ejemplo de esta generación de hijos es la propia Lola Arias cuya niñez y adolescencia fueron claramente marcadas por la depresión de su madre a partir del 1976, año que coincide con el golpe de estado y su nacimiento en Buenos Aires. En el caso de los *performers* de este tipo, Hirsch (2012) plantea la idea de posmemoria familiar – una memoria basada en la transmisión intergeneracional y vertical que se transmite de la generación de los padres/abuelos/tíos a la generación de hijos. En el caso del biodrama de Arias, ambos conceptos – posmemoria familiar y afiliada – pueden aplicarse hasta cierto punto; el problema surge cuando uno desea aplicarlos de manera homogénea. Al incorporar el elemento de heterogeneidad en estos conceptos uno ve que ambos tienen cierto valor teórico. Más tarde, volveremos a este debate con ejemplos para elaborar el tema.

## 2 *Remake*

Hirsch plantea que la posmemoria describe la relación entre la generación que vivió el trauma y la que indirectamente recibió efectos de ese trauma a través de cuentos, imágenes y comportamientos en las familias mediante el proceso de la transmisión intergeneracional vertical (Hirsch 2012, 5). El argumento de Hirsch es que la conexión de la posmemoria con el pasado se basa más en el ejercicio de inversión, proyección y creación imaginativas más que el intento de recordar lo que había pasado. Es una noción que podría tener algunas similitudes con la noción del *remake* que Arias parece haber conceptualizado a base de la reconstrucción de la vida de los padres de los *performers* en esta trilogía. El problema con la formulación de Hirsch será discutido más tarde pero primero cabe subrayar que para Arias el *remake* es una «forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada» (Brownell 2009, 1). Para nosotros, el *remake* es una combinación de lo que los *performers* recuerdan (y también lo que no recuerdan o no pueden recordar) y lo que los recursos memorialísticos pueden servir como prueba de lo que había pasado. En este ejercicio de la negociación entre los recuerdos y las evidencias los *performers* van llegando a ciertas conclusiones preliminares para, de alguna forma, reconstruir la historia del Cono Sur bajo el régimen dictatorial durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. Desde esta premisa se puede decir que cuando los *performers* reconstruyen la vida de sus padres a través de fotos, grabaciones audio-visuales, cartas, cintas, ropa usada, relatos, diarios, recuerdos borrados, etc., este ejercicio no



produce realmente la vida que habían vivido los padres sino que sería una representación posdramática sujeta a la interpretación de los espectadores y basada en los recursos memorialísticos disponibles. Los hijos tienen que rellenar los huecos que se encuentran en dicha historia privada de los padres, lo que a su vez lleva a los *performers* a comprender lo que no se puede aceptar para el futuro del Cono Sur. De ahí que este biodrama pueda considerarse como un viaje en el presente que oscila entre el pasado y el futuro.

El planteamiento de Hirsch, según el cual «la conexión de la generación de posmemoria con el pasado no está basada en la memoria sino en la inversión, proyección y creación imaginativas» (2012, 5), resulta ser un concepto muy diferente del *remake* de Arias. Como ya he mencionado, el concepto de Arias está incrustado en la combinación de lo que recuerdan algunos de los integrantes de la primera generación, lo que recuerdan pero no quieren expresar o compartir los otros integrantes de la primera generación por una variedad de razones (miedo, ansiedad, trauma, depresión, participación in/directa en los crímenes, etc.), lo que recuerdan los integrantes de la generación de hijos y lo que los recursos memorialísticos pueden servir como prueba de lo que había pasado o lo que hubiera podido pasar. Esto ocurre porque muchas veces no se pueden corroborar los episodios personales y los históricos por falta de testigos y pruebas. En este proceso socio-cultural de negociación entre los recuerdos íntimos y familiares de los *performers*, los testimonios de los sobrevivientes y testigos y las pruebas documentales, uno va llegando a ciertas conclusiones preliminares. Estas sirven para reconstruir la vida de los padres y a su vez la historia del Cono Sur de los años de la dictadura, porque allí sucede una amalgamación de la historia con las experiencias familiares. El largo proceso socio-cultural de negociación es lo que Hirsch parece denominar como la inversión. La parte performática del *remake* representa el conjunto de proyección y creación imaginativas en que está presentado el resultado final. Esto, a su vez, puede resultar de carácter fluido por los descubrimientos basados, con el paso del tiempo,<sup>3</sup> en la relación que se desarrolla

**3** En el caso de *Mi vida después*, la obra fue presentada en varios países de 2009 a 2014 y a lo largo de esos cinco años la historia de los seis *performers* atravesó varias transformaciones. Por ejemplo, el padre de Vanina Falco fue sentenciado a la cárcel por un período de 18 años. En el juzgado, el testimonio de Vanina contra su padre no se aceptaba al principio porque según la ley los hijos no podían atestiguar contra los padres a no ser que fueran querellantes. Al final, el abogado de Vanina argumentó que ella estaba presentando su testimonio en el ámbito público por la participación en *Mi vida después*. Al final, se le permitió presentar su testimonio en el tribunal. Esto comprueba que a lo largo de esos años la participación de Vanina también habría sido una experiencia en evolución según evolucionaba el caso en el tribunal. Otro ejemplo es de Moreno, el hijo de Mariano Speratti, que tenía tres años en el estreno de la performance. En los siguientes cinco años, Moreno también fue creciendo y de la primera perfor-

entre los *performers* y Lola Arias como dramaturga-directora. Por ejemplo, a la hora de presentar el *remake* de su madre quien era presentadora de noticias en el programa *Telenoche*, Carla confiesa que no sabe «qué noticias le habrá tocado decir, pero cuando me quiero imaginar busco los diarios de la época y leo los titulares» (Arias 2016, 33). Entonces empieza a leer noticias y titulares verídicos de los diarios de inicios de la dictadura en Chile.

### 3 Transmisión intergeneracional vertical e intrageracional horizontal

Hay otros recursos que merecen atención como las fotos que resultan ser materiales cruciales en el proceso socio-cultural de la transmisión generacional de la memoria. La transmisión intergeneracional de manera vertical sucede generalmente en el ámbito familiar; e intrageracional de manera horizontal sucede en el ámbito socio-cultural y político entre los integrantes de la generación de los hijos. De hecho, los *performers* en el biodrama de Arias serían incapaces de hacer un *remake* de la vida de sus padres sin servirse de estos recursos. En este proceso se reconstruyen las historias individuales de los padres a base de varios factores: primero, los *performers* expanden las memorias personales y familiares; segundo, interpretan las fotos de sus familias; tercero, los *performers* disputan el pasado reciente y las acciones de sus padres según su interpretación subjetiva desde una posición específica en el presente. La subjetividad interpretativa de los *performers* produce una obra extremadamente polifónica porque no construye meramente la historia familiar sino que la reconstruye con los nuevos descubrimientos interpretándola a través de la mediación entre los integrantes de ambas generaciones y recursos memorialísticos como fotos. Las tres performances de la trilogía presentan tres escenarios distintos: los *performers* de *Mi vida después* parecen ponerse de acuerdo con varios temas que debaten mientras que los de *El año en que nací* disputan y contestan los temas como las acciones de sus padres, la posición ideológica, política y económica de los padres, etc. *Melancolía y manifestaciones* es un caso absolutamente distinto porque en ello Lola Arias es la única *performer* y los demás son actores profesionales que le ayudan a construir el *remake* de su madre, por lo tanto no hay posibilidad de mediación, diálogo o disputa con otros *performers*.

---

mance a los tres años a la última cuando tenía ocho años también habría evolucionado la dinámica entre Moreno y Mariano y la participación del hijo en la performance. *El año en que nací* no ofrece muchos casos de *remake*, pero *Melancolía y manifestaciones* sí. Carla Crespo y Pablo Lugones se enamoraron gracias a su participación en este proyecto y tuvieron un hijo.

La transmisión intergeneracional es considerada vertical porque el flujo de información o recuerdos es de la primera generación de abuelos, padres, tíos a la generación de hijos y nietos. Sin embargo, se debe destacar que esta transmisión no carece de problemas. No es que los hijos siempre acepten lo que la primera generación les haya contado. Vanina Falco es el mejor ejemplo de ello porque, al dudar sus propias memorias y lo que sus padres le habían contado a cerca de su relación con su hermano, ella descubrió que en realidad su padre se había apropiado de un niño de la notoria ESMA durante los primeros años de la dictadura. De ahí que la transmisión intergeneracional pueda ser vertical en el sentido de que las memorias se transmiten de la primera generación a la segunda, pero eso no significa necesariamente la aceptación o absorción de ellas sin cuestionarlas o ponerlas en duda por parte de los hijos. Por otra parte, el ejemplo de Carla en *Mi vida después*, quien escuchó «tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca» (Arias 2016, 43), también demuestra por qué muchas veces la transmisión intergeneracional vertical no puede ser creída a ciegas. Los integrantes de la primera generación a veces no pueden contar la verdad; para los integrantes de la generación de hijos como Carla, sin embargo, es imprescindible conocer la verdad. Por lo tanto, en tales contextos mucho depende de la investigación personal que uno lleva a cabo para llegar a una verdad creíble.

Ahora bien, vamos a ver en qué manera las memorias fotográficas son exploradas en la trilogía de Arias para hacer un *remake* de la historia familiar de los *performers* y en este proceso cómo sucede la transmisión generacional. La dramaturga-directora ha explotado varios recursos de memoria como grabaciones audio-visuales, diarios, ropa, libros, zapatos, etc. para reconstruir la vida de los padres de los *performers*; no obstante, aquí intento enfocarme principalmente en las fotos.

#### 4 Memorias fotográficas

Los *performers* reconstruyen múltiples historias en el biodrama explorando las fotos – recursos fundamentales que pertenecen originalmente a la primera generación (perpetradores, víctimas, sobrevivientes, testigos). Estos materiales están recuperados y minuciosamente trabajados por la generación de hijos (perpetradores, víctimas, sobrevivientes, testigos) para descifrar la historia familiar a nivel personal y la historia nacional dictatorial del Cono Sur a nivel colectivo. Su objetivo sería completar el lienzo recordando lo olvidado por ser niño o adolescente. La generación de hijos en este biodrama interpreta escrupulosamente los fragmentos memorialísticos que a menudo resultan incomprensibles por falta del contexto histórico o familiar

que no siempre pueden ser corroborados científicamente o históricamente. Mediante este ejercicio complejo los *performers* recrean las historias de sus padres. Comentando la evolución del significado de la fotografía, Susan Sontag (2003, 32) argumenta que los motivos del fotógrafo no determinan el significado de la foto ya que ésta tendrá su propio recorrido, según los caprichos y lealtad de diversas comunidades que puedan usarla. De acuerdo con este planteamiento, las fotos tomadas por un sujeto pueden hacer un recorrido largo y durante este período pueden ir evolucionando las interpretaciones de las mismas según la posición y perspectiva de los nuevos sujetos en sus propios contextos socio-políticos. Mi punto de partida es que los *performers* de Arias exploran este archivo de fotos para comprender el pasado reciente en su contexto histórico y, una vez superado ese obstáculo, podrán descifrar el contexto actual rellenando los huecos de la memoria familiar y la historia. Además, como Hirsch (2012) ha explicado acerca de las fotografías, la generación de posmemoria depende fundamentalmente de las fotos como medio de la transmisión transgeneracional de experiencias traumáticas. Es uno de los recursos más potentes para comprobar el importante papel de la familia en la transmisión de recuerdos y aún es más céntrico su rol en subrayar la función del género femenino como el idioma de la resistencia contra el olvido. De modo que hay ocasiones cuando se nota que el *performer* se ve obligado a interpretar la foto por su propia cuenta ya que los padres y otros familiares no pudieron explicarle el contexto histórico de esa foto.

Algunas veces, una foto de una fiesta de cumpleaños de un niño sirve para comprender el carácter de sus padres, tarea que no pudieron realizar de niños. Por ejemplo, comentando la foto de su cumpleaños (Arias 2016, 24) en la que salen su padre, tío y abuelo, Vanina Falco cuenta en *Mi vida después*: «Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías. Mi padre nunca usaba uniforme porque era policía de inteligencia y andaba encubierto» (Arias 2016, 24). La *performer* evidentemente toma una posición crítica respecto a las fuerzas armadas y policíacas, juzga de forma negativa la actitud y el papel desempeñado durante la dictadura. Es particularmente sensible a esta profesión porque en su familia casi todos los hombres habían sido policías y agentes de inteligencia torturando y matando a los activistas sociales que luchaban contra el régimen dictatorial. La dramaturga-directora lleva a cabo la presentación de las fotografías y las conecta con el contexto narrativo de la pieza al hacer uso de la tecnología. Se trata de la técnica posdramática según la cual el espectador ve las imágenes de los tres hombres en la pantalla grande y enfrente en el escenario están presentes Vanina y los demás *performers* en distintos espacios. Y el espectador puede ver a Vanina y escucharla, pero la manipulación de las fotos proyectadas en la pantalla le llama

más atención porque otros *performers* fácilmente visibles en el escenario ejecutan esa tarea manejando la máquina de la proyección. De este modo, para el espectador hay una situación de meta-teatro, porque la narración, la proyección de las imágenes y la manipulación de las mismas sucede simultáneamente.

El valor de la verdad es un factor importante ad en la memoria de la primera generación. Por ejemplo, en algunos casos, los padres simplemente ocultaron, distorsionaron o manipularon la verdad de sus hijos. Esto causa la transmisión de una versión incompleta, ambigua o falsificada de la historia familiar en la mente de los *performers*. Por lo tanto, la transmisión intergeneracional vertical no puede ser siempre aceptada por la segunda generación, en particular, si los hijos encuentran huecos de algún tipo en las historias contadas por la primera generación. El caso de Vanina Falco en *Mi vida después* es un buen ejemplo. Describiendo otra foto de su niñez (Arias 2016, 25), ella explica cómo su padre se había apropiado de un niño cuyos padres biológicos habían ‘desaparecido’ por su posición política durante la dictadura y destaca: «Yo, a los tres años mirando cómo mi madre baña a mi hermano. En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida. No entiendo bien de dónde vino mi hermano porque no recuerdo haber visto a mi mamá embarazada» (2016, 25). Susan Sontag (2003, 20) explica que la foto es como un refrán o un proverbio o una cita y que cada uno de nosotros tenemos guardadas varias fotos en la mente que podemos visualizar y revivir de manera instantánea. El caso de Vanina, en realidad, es la prueba porque al ver la foto donde su madre aparece con los dos hijos, el recuerdo que emerge en su mente es que no había visto a su madre embarazada y a pesar de eso tuvo un hijo. Este recuerdo es de cuando ella tenía tres años y eso hace este ejemplo aún más impresionante porque ahora, como adulto, después de tantos años, ella tiene este recuerdo muy fresco en la mente. Esta foto también les hace dudar a Vanina y a su ‘hermano’ si verdaderamente eran hermanos biológicos, duda que después de un largo proceso de pensar, reflexionar e investigar, les lleva a cuestionar legalmente el estatus del hermano y al final descubrir que el padre de Vanina, como agente de inteligencia, se había apropiado de un niño de la ESMA porque su esposa ya no podía tener más hijos y él quería un varón en la familia.

Sontag presenta otro argumento interesante: la foto goza de la unión de dos características contradictorias ya que es objetiva de forma innata pero paralelamente lleva un punto de vista. O sea, no se puede cuestionar nunca la objetividad de la foto, sin embargo, está demostrado que, a la hora de sacar la foto, el fotógrafo tiene un punto de vista, una perspectiva, un ángulo, una posición y, según estos factores, destaca ciertos elementos del sujeto en la foto. Como resultado, la foto resulta ser un recuerdo objetivo del pasado que se da a la interpretación de nuevos actores sociales en el presente. De mo-

do que la foto tomada en algún momento de modo casual en el presente sea interpretada interpretada por un nuevo sujeto con motivos distintos. La foto donde sale Vanina sentada con su padre en el trampolín de una piscina es un buen ejemplo donde ella se pregunta «Siempre que miro esta foto me pregunto por qué él se pone del lado más seguro y me deja a mí en el borde. Parece que yo estuviera a punto de caer» (Arias 2016, 25). Mostrando la cuarta foto de 1980 (Arias 2016, 25), en la que salen ella y su 'hermano', cuenta que en 1999 ellos descubrieron que en realidad no eran hermanos de sangre. Las cuatro fotos citadas aquí demuestran que las fotos tomadas en el pasado remoto pueden someterse a nuevas interpretaciones por los nuevos sujetos para descifrar el significado del pasado y estas interpretaciones, a veces, pueden ser absolutamente opuestas al motivo del fotógrafo en el momento histórico de tomar la foto. Además, la interpretación realizada en el presente por un nuevo sujeto puede transformar completamente el significado del pasado y del presente mediante la foto. En el caso de la familia de Vanina, es precisamente la falta de fotos lo que provocó dudas en la mente de su hermano porque llevaba tiempo sospechando sobre el vínculo biológico con su 'padre' Luis Antonio Falco: existían fotos de su hermana recién nacida, del embarazo, etc. mientras que de él no las había. Liza, otra *performer* en *Mi vida después*, demuestra a través de una foto (Arias 2016, 32) que no está de acuerdo con sus propios padres cuando éstos manifiestan una alegría enorme tras la victoria de Argentina en la Copa Mundial del Fútbol. La foto fue tomada en 1978 cuando sus padres se encontraban exiliados en la Ciudad de México. Ella señala en la foto: «1978. Tres años antes. Mis padres y mi hermana mayor en México festejan que Argentina salió campeón del Mundial de Fútbol. Yo no sé por qué celebraban si sabían que los militares usaron el Mundial para ocultar sus crímenes» (2016, 32). Por lo tanto, la transmisión intergeneracional vertical puede despertar sospechas o cuestionada por los hijos cuando no se les contesta o cuando no se sienten satisfechos con la respuesta. En otra foto sacada por su madre, sale el padre de Liza en el aeropuerto en el momento de su exilio de Argentina hacia Cuba (Arias 2016, 32). Su padre tiene una cara de confusión, melancolía y tristeza que siente hacia su familia y su tierra natal que va a extrañar en el futuro. Esta foto es un buen ejemplo donde la objetividad y el punto de vista de la fotógrafa coinciden con la interpretación de un nuevo sujeto que en este caso es la hija del objeto de la foto. Es muy probable que los tres tuvieran la misma perspectiva sobre esta foto a la hora de examinarla en el presente si sus padres estuvieran vivos. El caso de la foto del matrimonio de los padres de Liza (Arias 2016, 33) es bien particular porque en 1974 deciden casarse, justo una semana antes de salir para Cuba como exiliados políticos. En la ceremonia se reunieron muchos compañeros montoneros de sus padres pero no quisieron salir en la foto

por razones de seguridad puesto que eso podría haber comprometido el anonimato de su identidad. Éste es el único ejemplo donde la foto es interpretada por los actores de la primera generación como posible prueba que pudiera haberse usado en su contra y por lo tanto solo se ve un compañero de los padres de Liza. La foto evidencia la vida política clandestina justo antes de que se diera el golpe de estado en Argentina. Las fotos que llevan este carácter histórico o vida pública parecen contestar a la pregunta que Andreas Huyssen plantea: «What is the memory archive? How can it deliver what history alone no longer seems to be able to offer?» (Huyssen 2003, 6). Hay muchas otras fotos en las obras de Arias que tienen el mismo carácter. La última foto proyectada por Liza es la de su madre en la que el espectador descubre una nueva dimensión de la doble vida de ella, porque su profesión oficial era de presentadora de *Telenoche*, un programa de noticias, mientras que por convicción ideológica militaba en la organización clandestina de los montoneros. La portada de *Mi vida después y otros textos* (2016) lleva la foto de una escena del *remake* de la madre de Liza en *Telenoche* en la que se superpone la imagen de la madre en la cara de Liza cuando ésta está leyendo las noticias.

El caso del padre de Mariano en *Mi vida después* es algo parecido al de la madre de Liza porque él también vivía dos vidas: de día trabajaba en la revista *Parabrisas* escribiendo sobre autos y en su vida clandestina militaba en la Juventud Peronista junto con su esposa. Las dos vidas descritas por Mariano se constatan en las fotos (Arias 2016, 27): en la primera foto el padre se viste de manera formal y tiene puestos unos anteojos enormes. En la siguiente foto sale «rejuvenecido por la militancia y se deja crecer el pelo, cambia los anteojos por lentes oscuros, se deja la barba, no usa más corbata, se viste menos formal». Ambos casos (los padres de Liza y Mariano) son prueba de miles de jóvenes argentinos que vivían una doble vida para mejorar el mundo en el que vivían. En mi opinión la memoria fotográfica no solo lleva un rol esencial en la transmisión generacional sino que también nos facilita rellenar los huecos en la historia reciente del Cono Sur que por razones obvias no ha tenido mención o elaboración de ciertos episodios y acontecimientos históricos.

Soledad, la *performer* de *El año en que nació*, presenta un caso curioso de identidad falsa compartiendo dos fotos de documentos de identidad de su madre antes y después de que la detuvieron (Arias 2016, 82). Estos documentos muestran que en aquella época había revolucionarios que, manipulando los documentos, entraron en la clandestinidad. Este tipo de fotos desempeña un papel crucial en el archivo de memoria. Después, esta *performer* expresa mediante otra foto (Arias 2016, 82) su incapacidad de entender la decisión de sus padres de tener un hijo mientras atravesaban muchas dificultades en los años setenta, puesto que los padres eran dirigentes del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) en Chile. En la foto se pue-



de ver la madre con un embarazo avanzado y va acompañada por su esposo mientras se bajan de un avión en la Ciudad de México. Antes de entrar en México pasaron unos siete meses viviendo clandestinamente en distintos lugares en Santiago y al final lograron refugiarse en la Embajada de México por unos días. Esto ejemplifica cómo una foto casualmente tomada y guardada en un archivo de memoria personal puede llegar a ser interpretada por la generación de hijos desde una nueva perspectiva.

Basándose en otras dos fotos de su madre (Arias 2016, 82), Soledad, otra *performer* de *El año en que nació*, expone cómo su madre siendo dirigente del MAPU, tras haber sido detenida, cambió su apariencia física para conseguir una nueva identidad cortándose el pelo y operándose la nariz para que pudiera continuar con su participación política clandestinamente. Más tarde, muestra otra foto (2016, 83) que tiene un carácter histórico. En la misma su padre está abrazando a su hermano y su abuela tras volver a Chile en 1991, familiares con quienes se reúne después de diecisiete años. La foto tiene muchas caras sonrientes por el obvio retorno de una familia después de largos años. No obstante, se refleja la desilusión de Soledad desde la perspectiva de una niña de once años: «Cuando regresamos a Chile dejo de ser exiliada y me convierto en una retornada. A los once años, Chile me parece horrendo, pueblerino, resentido. No me gusta» (2016, 83). Este comentario no es raro ya que hubo varios casos de niños como ella que tuvieron dificultades en adaptarse a la nueva vida, cultura y ritmo. Además, hubo varios casos de los exiliados adultos que tras su retorno se sintieron perdidos. El nuevo Chile era muy distinto del que conocían antes del golpe de estado de 1973, porque a lo largo de ese período el país se había transformado de forma drástica. De ahí que la adaptación fuera un tema complejo tanto para los adultos retornados como para los niños. Exponiendo otra foto (Arias 2016, 83) Soledad hace un comentario sobre los hijos de los guerrilleros del MAPU. En esta foto salen algunos niños de los exiliados políticos chilenos en la Ciudad de México y entre ellos está Andrés, su exmarido con quien se reúne accidentalmente en una fonda en 1999. Él le cuenta que de niño ellos habían vivido juntos unos años en el D.F. y habían ido al mismo jardín infantil porque los padres de Andrés, que hacía años militaban en el MAPU, también pasaron un tiempo como refugiados políticos en México. Es interesante cómo cambia el significado de esta foto para Soledad después de conocer y casarse con Andrés, muchos años después de su estancia en México. Esta foto, que hasta entonces era simplemente un recuerdo fortuito de niñez, ahora resultaba ser memoria de un momento emocionante porque allí Soledad y su esposo aparecen juntos como niños.

En *El año en que nació* Alexandra cuenta la historia de su madre basándose en unas fotos. Lo hace mostrando a los espectadores una foto histórica (Arias 2016, 90) que pertenece al informe de la Comisión



de Verdad y Reconciliación publicado por el diario chileno *La Época*, el 14 de mayo de 1991. Así da a conocer la muerte de su madre en un ‘enfrentamiento’ entre los efectivos militares y los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en la calle Fuenteovejuna de Santiago, que se produjo el 7 de septiembre de 1983. Esta foto es un ejemplo notable de las múltiples interpretaciones que puede generar el archivo de memoria según la posición ideológica y política del sujeto. Por ejemplo, después del supuesto enfrentamiento entre los entre los militares y los militantes del MIR, la prensa chilena publicó noticias con esta foto y otras explicando de qué manera los militares habían podido «neutralizar una posible amenaza a la sociedad chilena» dando muerte a los militantes. Por otro lado, el MIR y otros grupos de derechos humanos tenían su propia versión de lo que había pasado porque según ellos no fue realmente un enfrentamiento sino una matanza despiadada que los militares habían llevado a cabo. Teniendo en cuenta los planteamientos teóricos de Jelin sobre «la lucha entre actores que reclaman el reconocimiento y la legitimidad de su palabra y de sus demandas» (2002, 42), se puede argumentar que la lucha de Alexandra reclama el reconocimiento y legitimidad. Tras el ‘enfrentamiento’, el régimen dictatorial de Pinochet no aceptó la versión de los que reclamaban que en realidad el acontecimiento había sido una matanza realizada por los militares. Esta memoria se ha quedado en el ámbito familiar o social clandestino guardada en la intimidad personal, «olvidada en un olvido evasivo» - porque ha sido una «memoria prohibida y enterrada en huecos y síntomas traumáticos».

Al proyectar más fotos (Arias 2016, 90-1), Alexandra presenta a sus padres, que se conocieron militando en el MIR cuando Michelle Bachelet era compañera de su madre en la vida escolar. Esta foto ilustra por qué en algunos casos no hay diferencia o evolución en la interpretación del archivo de memoria familiar cuando el objeto, en este caso una foto familiar, simplemente guarda un recuerdo íntimo para la familia. Cabe destacar que el énfasis se hace en el hecho de que la madre había sido compañera escolar de Michelle Bachelet ya que ésta fue la primera mujer que llegó a ser la Presidenta de Chile en 2006. Relata más tarde que había nacido en Suecia donde sus padres vivían en exilio y después se fueron a Cuba donde para prepararse para la Operación Retorno.

Alejandro, otro *performer* en *El año en que nació*, exhibe unas fotos (Arias 2016, 74-5) de su padre que resultan representativas de momentos históricos de esa época de Chile. Por ejemplo, la foto donde su padre sale con el famoso ‘El Chacal de Nahueltoro’, la foto en la que aparece con Pablo Neruda, Miguel Henríquez y Luciano Cruz (los últimos dos, líderes del MIR) y la foto donde abraza a su compañero Eugenio Liramasi el día que Salvador Allende ganó las elecciones presidenciales de Chile. Son fotos históricas que cuentan momentos importantes de Chile durante los años setenta. También

pueden someterse a nuevas interpretaciones, no obstante, lo importante es que estas fotos son testimonio de la presencia de ciertas en momentos importantes del pasado de Chile.

Leopoldo, otro *performer* de *El año en que nació*, igual que Vanina en *Mi vida después*, cuenta que en su familia ha habido muchos policías como su abuelo, padre, hermana mayor, dos cuñados, y él mismo en la actualidad. No obstante, las fotos que enseña destacan solamente la carrera profesional de su padre; quizás a los demás familiares no les tocó participar en la dictadura militar, pero en la obra no hay mención clara de ello con lo cual el tema resulta ambiguo. Comenta que su padre siempre cumplió con su deber profesional siguiendo instrucciones de sus superiores sin tener una posición ideológica a nivel personal, aunque en realidad esto sucede hasta que el gobierno de Allende es derrocado. Por ejemplo, durante la presidencia de Salvador Allende, subraya en una foto de 1970 (Arias 2016, 98) que su padre había sido el guardaespaldas de Fidel Castro durante su visita a Chile. Y tres años después, en 1973, ya era «ayudante del general Baeza Michelsen, designado por la junta militar para limpiar la institución de marxistas». Leopoldo aclara que no sabe «qué hizo mi padre en esa época porque él no quiere hablar de eso. Solo sé que fue elegido por tener bien puestos los pantalones y ser derechista» (2016, 98). O sea, después de unos meses del golpe de estado se demostró que su padre era un derechista leal a la dictadura. Leopoldo muestra otra foto de 1976 (Arias 2016, 99) donde su padre había sido trasladado a Arica, una ciudad en el norte que tenía el Campamento Las Machas de Arica y una cárcel donde torturaron a varios presos políticos durante la dictadura. En otra foto (Arias 2016, 99) vemos a su madre con muchas otras esposas de policías en un encuentro informal con Lucía de Pinochet, la esposa del dictador chileno. Y en la última foto (Arias 2016, 99) destaca cómo la lealtad al régimen dictatorial le había premiado a su padre en 1981 cuando éste llegó a ser el jefe de la sexta Comisaría de Providencia en Santiago.

La tercera obra de la trilogía, *Melancolía y manifestaciones*, en la que participó Lola Arias como *performer*, utiliza muy pocas fotos como recurso. Arias hace un comentario interesante sobre la foto: «Yo tengo muchas fotos mentales de ella (mi madre) en la cama. Mi madre tirada en la cama leyendo, rodeada de libros y fotocopias roñosas de la universidad; mi madre en la cama escribiendo con birome sus clases de literatura; mi madre en la cama sin hacer nada» (Arias 2016, 150). En esta obra comprueba, aun cuando no cuenta con las fotos de su niñez o de su madre, los recuerdos que le inspiran a recrear la historia de su madre, y además, son esas inquietudes perturbadoras que hicieron que Arias escribiera la obra para enfrentarse a sus temores de la vida infantil.

Ulrich Baer argumenta que en contextos de trauma las fotos constituyen una prueba espectral, destacando el abismo entre lo que po-

demos ver y lo que podemos saber. Comenta cómo las fotos pueden ayudarnos a imaginar lo que posiblemente habría sucedido en un pasado remoto porque tienen el carácter no concluyente o incompleto. (Baer 2005, 24) El caso de Vanina en *Mi vida después* ilustra este abismo entre lo que ella puede ver y lo que puede saber o conocer. Al ver la foto de su madre con los dos hijos ella se queda confundida porque no tiene recuerdo alguno de haber visto embarazada a su madre. Es la curiosidad de conocer la verdad, después de ver la foto, lo que le hace investigar la relación biológica de su 'hermano' con la familia, y lo que al final les lleva a descubrir la dolorosa verdad. A la hora de ver la foto de su madre embarazada bajándose del avión en le D.F., Soledad también se encuentra en una situación parecida. Puede ver a su madre embarazada, pero le cuesta comprender el porqué de su embarazo si estaba metida tan intensamente en el movimiento armado contra la dictadura de Pinochet. Alexandra también vive una emoción semejante o mucho más intensa al ver el cadáver de su madre en una foto que fue el resultado de un supuesto enfrentamiento armado entre los efectivos y los militantes del MIR en la calle Fuenteovejuna en 1983. Se puede imaginar lo que ella habría sentido al ver esa foto de la muerte de su madre y sus compañeros sin poder entender bien cómo, cuándo, dónde y por qué había sucedido esa matanza. Esto pasa porque la información proporcionada por los regímenes autoritarios raras veces resulta fiable. El hecho de que Alexandra nunca podrá llegar al momento de la comprensión total de esa foto es prueba de que el mero hecho de ver un evento en un archivo de memoria no nos asegura necesariamente la comprensión del evento en su totalidad.

Según Marianne Hirsch (2012), las imágenes archivísticas funcionan como suplementos así como perturban las historias exploradas y transmitidas. Cuando se trata de imágenes no muy claras, el proceso resulta mucho más relevante. Por ejemplo, la foto archivística del cadáver de la madre de Alexandra es un documento histórico que confirma, por un lado, que en 1983 el cadáver fue descubierto en la calle de Fuenteovejuna y que la foto fue publicada por los medios de comunicación. Por otro lado, la misma imagen provoca dudas, debates y discursos sobre la veracidad del incidente. Las dos perspectivas contradictorias continúan a lo largo de las últimas tres décadas con ambos lados produciendo nuevos argumentos y evidencias para presentar su punto de vista. Lola Arias también es un buen ejemplo de la evidencia espectral ya que tiene varios recuerdos de su niñez cuando pasaba largas horas en la casa con su madre. Sin embargo, no ha podido entender el porqué de la depresión de su madre y nunca podrá entender la razón, dejando un rastro de ambigüedad en la interpretación de sus recuerdos.

Teniendo en cuenta las consideraciones planteadas por Jelin para las memorias como «procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales; como objeto de disputas,

conflictos y luchas» (2002, 3), cabe subrayar que los *performers* de Arias trabajan con las memorias en su capacidad individual examinando las experiencias de sus padres que se encuentran ancladas en marcas simbólicas y materiales de la vida personal y social. Por otra parte, los *performers* participan en el conflicto de la memoria siendo actores sociales en el presente, que luchan por el pasado rebatiendo las conclusiones de otros grupos y organizaciones políticas contrarias. En tercer lugar, las memorias se sitúan dentro del contexto histórico con lo cual puede haber una transformación parcial o total del sentido de la historia.

Al observar la trayectoria de Lola Arias como dramaturga-directora, uno se da cuenta de que ha estado muy involucrada en las cuestiones de historia, memoria, trauma, etc. de la dictadura argentina. También se nota que la inmensa depresión clínica de su madre le ha afectado indirectamente y eso explica su preocupación por estas problemáticas duras y complejas. Parece ser que ella se queda atrapada en un momento dado de la dictadura argentina y por lo tanto visita y revisita los eventos asociados con este periodo tanto en Argentina como en otros países del Cono Sur. A nivel artístico, logra expresar con notable éxito diferentes dimensiones de las memorias personales, sociales y culturales. También lo hace al distanciarse de lo que trata de estudiar en su trabajo. Sin embargo, a nivel personal parece que ella, como apunta Dominick LaCapra, acaba quedándose atrapada en el acto de actuación (*acting-out*) y no encuentra un camino para salir de aquella crisis personal. Arias lo acepta al confesar justo antes de terminar *Melancolía y manifestaciones*:

Años después pensé que quizás esas pastillas me convirtieron en una especie de Aquiles que se cayó de niño en un lago de antidepresivos y parece que nada puede matarlo, pero secretamente temo que en cualquier momento la flecha de la depresión se le clave directamente en el talón. Dicen que la enfermedad maniaco-depresiva es hereditaria. Yo me pregunto si la enfermedad de mi madre puede apoderarse de mí, si es verdad que la depresión es una joya maldita que se lleva en la sangre y está siempre al acecho, esperando el momento indicado para tomarte de sorpresa. (Arias 2015, 187)

## 5 Conclusiones

En la trilogía biodramática de Lola Arias la transmisión intergeneracional vertical nace en la primera generación (víctimas/sobrevivientes/perpetradores/testigos) y va dirigida a la generación de hijos y la transmisión intrageneracional horizontal nace en la generación de hijos y opera dentro de sus integrantes. Como ambas transmisiones en

las obras de Arias cubren todo tipo de grupos y clases sociales (hijos de víctimas/sobrevivientes/perpetradores/testigos), el elemento de pluralidad cobra relevancia, en comparación con el ámbito limitado de la transmisión intergeneracional de los sobrevivientes en la que está interesada Hirsch. Llega un momento cuando las dos transmisiones - intergeneracional e intrageneracional - se reúnen, se superponen e interactúan entre sí. Sin embargo, estas transmisiones no tienen por qué ser consumidas de manera inmediata. De hecho, hay varios casos de los *performers* donde se produce una mediación entre lo que llega a los integrantes de la generación de hijos, a través de la transmisión intergeneracional vertical, y lo que han comprendido o interpretado anticipadamente los integrantes de la generación de los hijos, a nivel intrageneracional horizontal. Como resultado, surge un nuevo sentido del pasado reciente tras negociaciones y conflictos entre los integrantes de ambas generaciones y también dentro de la misma generación. Este sentido del pasado reciente puede disputar la memoria conservada por los integrantes de la primera generación y también por los de la generación de hijos. *El año en que nací* representa esa lucha de memorias de las distintas posiciones ideológicas y políticas tomadas por la generación de los hijos. Por ello este biodrama es muy diferente *Mi vida después* ya que en la segunda no hay disputas o conflictos entre los hijos de la segunda generación sobre el pasado reciente, aunque pertenezcan a diferentes grupos socio-económicos y políticos. *El año en que nací*, en cambio, está llena de la lucha de las memorias de los hijos. Las fotos desempeñan un papel muy importante en este proceso como evidencia documental y es a través de esta mediación entre las memorias de los hijos (basadas en las memorias de la primera generación) y la evidencia documental que la trilogía de Arias llega a ciertas conclusiones - preliminares y definitivas. Varios casos de los *performers* en la trilogía comprueban que las fotos transforman parcial o totalmente el sentido del pasado porque en el proceso del diálogo y disputa entre las memorias y los materiales van emergiendo nuevas interpretaciones y conclusiones. De hecho, en múltiples ocasiones ambos recursos posibilitan que los *performers* sospechen y/o cuestionen las memorias profundamente ancladas en las historias familiares. De modo que la *remake* de los padres va evolucionando con el paso del tiempo. Estas memorias fotográficas revisitan la historia nacional del Cono Sur a través de las múltiples historias familiares enfocándose en algunos episodios específicos de la vida de los *performers* y sus padres, que a su vez están vinculados estrechamente con ciertos episodios históricos de la historia del Cono Sur. De tal forma las memorias fotográficas desempeñan un papel crucial en la trilogía de Arias para que el lector/espectador pueda conocer algunos episodios borrados de la historia desde una perspectiva alternativa.

## Bibliografía

- Arias, L. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Baer, U. (2005). *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press.
- Basile, T. (coord.) (2015). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.
- Blejmar, J. (2010). «Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después* de Lola Arias». *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 9. <https://liverpool.ac.uk/3000471/1/Reescrituras%20del%20yo%20BLEJMAR.pdf>.
- Brownell, P. (2009). «El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias». *Telónfondo: revista de teoría y crítica teatral*, 10. t.ly/RbMT.
- Hernández, P. (2011). «Biografías escénicas. *Mi vida después* de Lola Arias». *Latin American Theatre Review*, 45(1), Fall, 115-28.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Huysen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2018). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LaCapra, D. (1994). *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. New York: Cornell University Press.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Transl. by K. Jurs-Munby. New York: Routledge.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Sontag, S. (2008). *On Photography*. London: Penguin.



# Escenas de escucha

## La representación de la voz en las crónicas de María Moreno

Julieta Viú Adagio  
Universidad Nacional de Rosario, Argentina

**Abstract** María Moreno developed, between the mid-seventies and the beginning of the eighties of the 20th century, an innovative aesthetic-journalistic proposal that seeks to inscribe her own voice in commissioned writing: she appropriates the so-called Society Section, representing other people's voices, particularly those of celebrities. Conceiving the interview as the art of conversation, she constructs what we call 'listening scenes', in which she becomes an insightful chronicler of orality levels, who makes a literary use of statements by interviewees and that forces celebrities to share their notoriety.

**Keywords** María Moreno. Chronicle. Voice. Listening.

**Índice** 1 Introducción. Crónicas en un semanario de actualidad. – 2 Escuchar para después escribir. – 3 Protagonismo compartido. – 4 El arte de la declaración (la voz de la *vedette*). – 5 A modo de conclusión. María Moreno, cronista de oído



### Peer review

Submitted 2020-03-30  
Accepted 2020-04-15  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Viú Adagio, J. (2020). "Escenas de escucha. La representación de la voz en las crónicas de María Moreno". *Rassegna iberistica*, 43(114), 361-378.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/008



## 1 Introducción. Crónicas en un semanario de actualidad

Convertir la calle en un prolífero mapa de saberes.  
(María Moreno, *Periodismo todoterreno*, 2015a)

Mi literatura es una literatura por encargo, y, al contrario de lo que pueda parecer, esa ha sido mi libertad, aprendí a apropiarme del tema impuesto, infiltrando en él mi deseo. (María Moreno, entrevistada por Laura Fernández 2019)

La escritura de María Moreno (Buenos Aires, 1947) se ha singularizado desde sus inicios por la desacralización de los ámbitos del saber que la llevó a interesarse por los temas más variados. Su actitud transgresora respecto de cánones, valores y ámbitos culturales – como puede observarse en los epígrafes – encuentra una correspondencia en el lugar y los personajes elegidos en sus primeras crónicas: la escritora empieza a publicar en semanarios de tirada masiva sobre figuras famosas carentes de estatuto literario. Vale aclarar que ella ha trabajado siempre para medios periodísticos y, por ello, su escritura o ‘literatura por encargo’ (como la ha definido la propia autora) se ha moldeado a partir de las demandas editoriales con tiempos de entrega que nunca se detienen y, en particular, con una extensión del texto determinada de antemano. A fines de los años setenta, empezó a colaborar para el mensual *Status*, revista de culto dirigida por Miguel Brascó, y en 1980 ingresó al staff del semanario *Siete días*, perteneciente al rubro del periodismo de noticias. De manera simultánea, colaboró aunque por breve tiempo para el mensual de moda *Vogue*. Desde la vuelta de la democracia a fines de 1983, participó en las secciones culturales de *Tiempo argentino*, *El Porteño* y *Crisis*, entre otras. Resulta notable la diferencia entre publicar en suplementos culturales con prestigio artístico y colaborar en semanarios de noticias carentes de estatuto literario, entre otras cuestiones porque estos últimos parecerían no ser el lugar apropiado para gestar un nombre de autora y menos una obra. Sin embargo, como buscaremos demostrar a continuación, Moreno encuentra en aquellas revistas ajenas al campo artístico la posibilidad de trabajar con el estilo. Atendiendo a las particularidades señaladas, explicitamos que concebimos a dichas crónicas no sólo como producciones literarias gestadas en la prensa sino especialmente como una literatura forjada por fuera del paradigma libresco y culto. En este sentido, sus colaboraciones para espacios comerciales sin filiaciones institucionales donde se realiza un trabajo periodístico basado en la primicia y dirigido a un público masivo cifran el ingreso de la autora al campo de la crónica.

En *Siete días*, María Moreno escribió para la sección dedicada al espectáculo, una sección menor para la revista, ya que allí no se ju-

gaba la editorial que intervenía con sus intereses en las notas de temas políticos.<sup>1</sup> Juzgada como sección frívola, presentaba ventajas para pasar desapercibida de la censura de la dictadura cívico-militar de aquellos años.<sup>2</sup> Durante un lapso de casi dos años, Moreno entrevistó a protagonistas del teatro, la televisión, la moda, el boxeo y la música, entre otras. Por la imposición temática, el límite a la autonomía literaria lo establecía antes que la información el objetivo de publicitar nombres propios, propósito que la cronista cumplió con su estilo y con cierta tergiversación. Una cuestión importante relativa a este tipo de publicaciones es que la noción de autor como *auctoritas* del escrito no interesa ya que no se trata de un periodismo de nombres propios como sucede en el caso de las revistas culturales. En medios periodísticos guiados por intereses comerciales, tiene lugar el primado de la información sobre la fuente que la brinda. Curioso resulta entonces el hecho de que la escritora inventó el seudónimo María Moreno, actualmente convertido en su firma, para participar en estas revistas.<sup>3</sup>

Es probable que los lectores de *Siete días* hayan leído las notas de Moreno como entrevistas en el sentido que le atribuye el periodismo, esto es, como el registro de una conversación efectivamente ocurrida entre una persona que asume el rol de entrevistador y otra, el de entrevistado; sin embargo, en este artículo interesa concebirlas como crónicas que asumen la forma de la entrevista con el objetivo de iluminar las estrategias autorales que se ponen en juego. En *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*, María Moreno explicita las posibilidades literarias dando cuenta de una mirada innovadora:

se puede basar una entrevista sobre todo lo que sucedió en off, la hostilidad del entrevistado, su resistencia acérrima a responder y hasta sobre la imposibilidad de acceder a la misma. Mi primera nota a Liliana Felipe consistió en la publicación de los e-mails agresivos con los que ella me negaba la entrevista y mis rastreas respuestas. Mi entrevista con Maitena fue un intercambio an-

**1** Las crónicas de María Moreno para *Siete días* no han sido hasta la fecha antologadas en libros. Se trata de un *corpus* disperso que hemos recuperado a partir del trabajo de archivo realizado en el transcurso de la investigación de la tesis doctoral titulada *Célebres plebeyos. Cronistas ante la cultura de masas: Carlos Monsiváis y María Moreno en las revistas de actualidad en los años 70* (Viú Adagio 2018). En este artículo, trabajamos sobre dicho material.

**2** Se trató de una sección que recibió menos censuras que otras aunque ello no implicó que se haya trabajado en total libertad. En la entrevista «La mejor flor» (2003), que María Moreno le realizó a Renata Schusheim, se señalan una serie de cuestionamientos que sus producciones recibieron de parte del staff de *Siete días*.

**3** Para un análisis del seudónimo, véase Viú Adagio 2016.

sioso de confesiones autodenigratorias en las que cada una cada vez duplicaba su apuesta. Por supuesto que, con su consentimiento, publiqué sólo las suyas. (2005, 14)

Considerar que la crónica asume la forma de la entrevista supone entender a la primera como un relato (no como un instrumento de búsqueda de primicias) y, por lo tanto, implica dejar en segundo plano el imperativo informativo. Hacer una entrevista sobre la imposibilidad de realizarla, desde la perspectiva de la comunicación mediática, no respetaría la instancia necesaria del encuentro con el otro. En cambio, desde el campo literario, el relato de dicha negación permite representar a la persona entrevistada y por sí mismo constituye una historia. Al priorizar las estrategias narrativas señaladas, María Moreno pone en jaque el principio de veracidad. Ella sabe que más allá y más acá de la desgrabación, a la hora de la redacción, hay un montaje:

Las proverbiales acusaciones a los periodistas de tergiversar las declaraciones de los entrevistados suelen ser respondidas con la afirmación de que se ha utilizado textualmente el registro grabado y casi sin recurrir al montaje. Sin embargo, no todo el mundo sabe que elegir un párrafo, titularlo y publicarlo en determinado contexto, que una información cruda vertida al pasar y transformada en un título con letra catástrofe ponen seriamente en duda el hecho de que verdad sea igual a desgrabación. (Moreno 2005, 16)

La mirada de la escritora, consciente tanto de la mediación del lenguaje como de la imposibilidad de un montaje supuestamente fiel a voces y contextos, desarma ideas que se han instalado en el sentido común como la de que el entrevistador es leal a las declaraciones si las expone textualmente (hecho que no resiste análisis alguno). Descontando que se quiera efectivamente transmitir la idea del entrevistado, pasar el registro oral al escrito requiere indefectiblemente de un ejercicio de traducción. Además de, por supuesto, la necesaria corrección del texto para que resulte legible. Más allá de estas operaciones mínimas (si se quiere), falta considerar - y ello le interesa en especial a la escritora - las operaciones estilísticas que todo autor imprime sobre sus textos. María Moreno demuestra en definitiva que la entrevista es un texto que como tal contiene estrategias. En consonancia con esta lectura, abordamos sus colaboraciones para *Siete días* como crónicas, entre otras cuestiones, por el rol protagónico que presenta el cronista-narrador en tanto subjetividad ordenadora del discurso dejando en segundo plano al entrevistado o situándose en igualdad de condiciones. Es sabido que las entrevistas a famosos, y a menos que el entrevistador también lo sea, plantean jerarquías que no se corresponden con los casos que analizaremos a continuación ya que el seudónimo María Moreno no constituía aún

una firma reconocida. Esta cronista en su rol de entrevistadora no se limitó a preguntar ni tampoco ocupó un lugar secundario sino, al contrario, devino también protagonista. En este sentido, la crónica ganó la batalla porque se invirtieron las prioridades: con la puesta en escena del diálogo, Moreno buscó representar una voz en detrimento de la información que podía obtenerse en el intercambio. En estas sutiles aunque transgresoras operaciones estéticas, parecería residir el deseo que la escritora dice haber infiltrado en su escritura por encargo.

## 2 Escuchar para después escribir

Walsh y Puig lo usaron [al grabador], menos como garantía de una fidelidad al testigo o al referente que como un robot ficcionalizador recargable y de infinitas posibilidades. (Moreno 2013, «Puig con Walsh»)

Las narrativas de Rodolfo Walsh y Manuel Puig repercutieron de manera notable en la literatura latinoamericana y, en particular, en la escritura de María Moreno por los cambios que introdujeron en la representación de las voces ajenas a partir de la incorporación del grabador que permitió conservar tonos y giros lingüísticos de la oralidad. Ricardo Piglia (2016) sostiene que la literatura de Manuel Puig se transformó considerablemente a partir del uso de historias de vidas grabadas: en *El beso de la mujer araña* (1976), combinó la historia real de un militante marxista (entrevistado por el autor) con la voz ficcional de un personaje homosexual. La operación consistió en incrustar el registro de una vida concreta en una trama inventada y abordar todo como si fuese real. Así, la grabación introdujo en la novela una pulsión hacia el realismo: «Puig consigue transformar materiales crudos y directos en narrativas con suspenso, desarrollo y enigmas muy contruidos» (Piglia 2016, 152). Invisibilizar al narrador por el vaciamiento de su lugar y narrar a partir de la combinación de esquemas y modelos preexistentes constituyen características sobresalientes de la poética del autor. Resulta importante destacar que la apropiación de elementos extraídos de la realidad no limitó la narración por la fidelidad al referente ya que la historia hallada fue puesta al servicio de lo que se quería contar.

Distinto es el uso del grabador que realiza Rodolfo Walsh porque su narrativa, enmarcada en el género denominado 'no ficción', parte de la premisa de contar algo que sucedió tal como ha sucedido aunque se apele en la construcción del relato a modelos ficcionales. Ana María Amar Sánchez caracteriza al género como:

una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental sin ser por eso 'realista': pone el acento en el montaje y el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como 'ilusión de realidad', como intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real y puede 'reflejar fielmente' los hechos. ([1992] 2008, 30)

La conceptualización pone el acento en el vínculo entre el testimonio y la escritura ya que el escritor elige en vez de trabajar con un relato inventado, recolectar testimonios y escribir a partir de ellos aunque no supone una transcripción sin más. Los autores de no ficción, advierte Amar Sánchez, son conscientes de que el lenguaje impone sus propias leyes. Estos relatos apelarán entonces al uso del verosímil interno a la historia y los límites entre lo ficcional y lo real se transforman constantemente. *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Operación masacre* (1957), libros paradigmáticos del género, anuncian al lector desde el comienzo del proceso de investigación llevado adelante por el autor como instancia posibilitadora del relato. Además las obras presentan una estructura fija dividida en secciones denominadas 'las personas', 'los hechos' y 'la evidencia' que refuerzan el carácter referencial. El pacto de lectura establecido por estos elementos paratextuales consiste en leer una investigación periodística sobre un caso conocido. El grabador resulta en este sentido una herramienta esencial para recopilar testimonios con los que posteriormente se reconstruirá la historia. Un procedimiento narrativo fundamental radica en el montaje de las voces de manera tal que constituyan una denuncia. Rodolfo Walsh a diferencia de Manuel Puig no trabajó en la tensión entre ficción y realidad sino que se situó más allá de estas cuestiones con el objetivo de intervenir políticamente buscando provocar la reacción de los lectores. Piglia sostiene que el estilo de Walsh se cifra en un movimiento de la enunciación que toma distancia de lo dicho, esto es, que hace decir a otros lo que él no puede decir. Interesa subrayar la conciencia que Rodolfo Walsh tuvo de las posibilidades artísticas del testimonio para señalar un punto de contacto con María Moreno. En la entrevista que Ricardo Piglia le realizó en 1970, el autor sostiene no sólo que no resultaba necesario sacrificar el estilo en la literatura testimonial sino que probablemente faltase poco tiempo para que esa narrativa fuera valorada en toda su complejidad:

En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas. ([1970] 2017)

Con la idea de que la elaboración del testimonio esconde un enorme trabajo estilístico, Walsh intenta aludir a las estrategias autorales de un género asociado al ámbito jurídico y visto como extranjero del campo literario. María Moreno parece hacerse cargo del legado ya que su concepción literaria de la entrevista parte de las posibilidades artísticas que esconden formatos referenciales y reglados permitiéndose problematizar el modo tradicional de leer los géneros. Miradas abiertas a la exploración, capaces de traspasar el mero registro, de fraccionar y combinar el material obtenido, les permitieron a ambos construir originales escrituras sobre historias de vidas de nombres propios. María Moreno aprende y recoge tanto de Manuel Puig como de Rodolfo Walsh el uso literario de las voces de los otros. La lección radica en la necesidad de hacer hablar para después escribir, esto es, el arte de recopilar testimonios, construir registros, archivar la voz, para que en el momento de la confección del relato el montaje resulte efectivo de acuerdo a la historia que se quiere contar. Como se advierte en el epígrafe, Moreno señala que ambos autores concibieron al grabador como un instrumento ficcionalizador antes que como una herramienta que posibilitaba la fidelidad al testimonio. En pocas palabras, Puig incorporó el material obtenido en las grabaciones a tramas inventadas, Walsh con una intención documentalista lo utilizó para narrar 'casos' fundando el género de 'no ficción' y María Moreno, siempre en el marco referencial de las páginas periodísticas, incorporó las voces de espectáculos masivos a la crónica.

La inscripción de Moreno en esta serie de escritores obedece a que sus crónicas para *Siete días* se escribieron sobre la base de entrevistas que en su mayoría tuvieron lugar en los momentos dedicados a fotografiar a los entrevistados. Recordemos que sus crónicas acompañaron impactantes fotografías de estudio impresas a doble página y a color, a cargo de la artista plástica argentina Renata Schussheim que no escatimaba en maquillaje, vestuario ni puestas en escenas.<sup>4</sup>

---

**4** María Moreno recuerda ese trabajo en conjunto lleno de anécdotas producto de las extravagantes puestas en escena en «Cuando digo Renata» publicada en *Página/12*. Más allá de los recuerdos, interesa destacar el compromiso artístico: «En los ochenta, hacer el vestuario de Romeo y Julieta para Oscar Araiz al mismo tiempo que se exhibían autorretratos en una megaexposición que incluía tanto maniqués con cara de perro como producciones fotográficas con estrellas del rock, y además decorar un hotel alojamiento, era visto como una especie de diletantismo, un traspie del arte "serio" en las tentaciones del éxito a través de las fórmulas de la farándula. Tampoco existían los estudios culturales para defender con sus teorías el trabajo de ambigüación que Renata realizaba sobre sus modelos vivos, ya fueran Luis Alberto Spinetta o Federico Moura, en quienes derrochaba turbantes de tul, calas, todo de un blanco bahiano. Ahora, los géneros saltan para glorificar a los degenerados y la palabra performance es tan común como el che (nada que ver con el comandante)» (Moreno 2003). La escritora identifica de manera clara la apuesta estética de Renata Schussheim a pesar de tratarse de un trabajo para una revista de consumo masivo al llamar la atención sobre la dedicación y empeño que implicaron estos productos periodísticos que analizaremos a continuación.

El marco de la poética de Moreno estuvo dado por la referencialidad del mundo del espectáculo ya que sus lectores conocían de antemano al protagonista aunque advertimos que ello no restringió el abordaje: si bien el periodismo impuso la fidelidad al referente y eso constituyó un límite, Moreno desobedeció dicho imperativo al montar y desmontar la imagen pública de la cantante, *vedette*, modelo o personaje elegido.

La autora manifiesta una obsesión – podríamos decir para referir a la insistencia con que vuelve sobre el tema – con la representación de las voces de los otros. Fijación que se evidencia en la recurrencia de metarreflexiones sobre dicha problemática que aparecen en sus crónicas para el semanario. En «Beatriz Guido: la pianista que no dio en la tecla», señala:

Habla – valga la ironía – como en las vísperas de un incendio. Es decir, que carece de esa reserva pacata de los famosos, conscientes de que sus metidas de pata o sus exabruptos de sangre en el ojo, tal vez, no se los lleve el viento. (1980, 47)

En «El estilo Claudia Sánchez», dedicada a la ex modelo publicitaria de los cigarrillos *L&M*, anota que «su voz era en idéntica medida pueril, aristocrática y cachadora» (1982a, 38) y en la crónica que escribió sobre el boxeador Sergio Víctor Palma aclara que habla con una «voz neutra» y un «lenguaje maniáticamente sensato con el que oculta la timidez y el miedo al papelón» (1982b, 39). Estos perspicaces comentarios cifran lo que denominamos ‘escenas de escucha’ que permiten advertir la inclinación de la escritora a detectar matices y variantes del diálogo con esos otros. Su sensibilidad provoca que las voces adquieran un protagonismo inusual para el género visibilizando que el motor de su escritura es, antes que la vista, el oído. Las metarreflexiones constituyen una invitación a detener la lectura, a «leer levantando la cabeza» (Barthes 1994, 31) y así convierte al lector en cómplice de esa escucha. El efecto de extrañamiento provocado por los comentarios sitúa a la cronista ante un otro o, en todo caso, permite la emergencia de un otro que despierta su interés. La imagen de escritora que construye Moreno es la de una cronista atenta a las particularidades de la voz: la melodía, la cadencia, el tono, el acento, la entonación y también el silencio; receptiva ante las diferencias que emergen de voces que gritan, susurran, imploran, declaman, confiesan, lloran, amenazan, ordenan o demandan.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Construcción autfigurativa que cobra valor por su singularidad ya que se opone a la primacía del régimen visual que presenta la crónica latinoamericana contemporánea. Pensamos en la emergencia de la figura del *voyeur* trabajada por Jezreel Salazar (2006) en el caso de Carlos Monsiváis y por Anadeli Bencomo (2003) en Edgardo Rodríguez Juliá.

### 3 Protagonismo compartido

El periodismo conduce a todo, incluso al autosacrificio: por ejemplo, un texto destinado a imprimirse bajo la imagen de una diva (Claudia Sánchez), puesta en escena, maquillada y recostada en una *chaise longue* por otra diva (Renata Schussheim) requiere un trabajo cuyo resultado será, ¡quién lo duda!, llamar tanto la atención como el hecho de que un campeón sueco de tenis sea rubio o que un ministro utilice la palabra austeridad durante un discurso. (Moreno 1982a, 38)

La frase inicial de «El estilo Claudia Sánchez» parece a simple vista desatinada para empezar una crónica sobre una de las modelos argentinas más famosa de los años setenta. Tratándose de Claudia Sánchez lo esperable hubiese sido encontrar una retórica grandilocuente y glamorosa capaz de anunciar con bombos y platillos la presencia de «la más conocida chica de tapa de los años setenta» (1982a, 36). Esta periodista (desconocida en aquella época y escondida bajo el seudónimo María Moreno que todavía, como advertimos anteriormente, no constituía un nombre de escritora) advierte que escribir sobre una diva resulta antes que un sacrificio un autosacrificio porque, en realidad, eran Renata Schussheim y María Moreno las que elegían a quién entrevistar. La metáfora del sacrificio para referir a su escritura dedicada al mundo de las estrellas constituye una estrategia que le permitió representar de manera asimétrica la relación entre las grandes personalidades y los periodistas, esto es, ensalzar al adversario y disminuirse para «encarecer la aventura» (2010, IX), como dirá María Moreno cuando analice *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla. ‘Encarecer la aventura’ constituye, a su juicio, una de las tretas desarrolladas por aquel cronista argentino que consistió en narrar el desafío al construir discursivamente la hazaña.<sup>6</sup> La técnica del autosacrificio, postulada por Moreno en los años ochenta, apunta a enriquecer y valorizar su trabajo, esto es, un procedimiento para ‘encarecer’ su aventura, que no se trató de una aventura por el ‘desierto argentino’ sino por el mundo del espectácu-

<sup>6</sup> En el «Prólogo» a la reedición de *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Terramar, 2010), Moreno enumera ocho tretas del cronista y la cuarta se titula «encarecer la aventura»: «Decir en primera persona que lo que se ha vivido fue temerario no haría más que despertar las sospechas del lector. Para encarecer lo que se va a emprender (la narración), en los primeros capítulos de *Una excursión...* Mansilla pone en boca de otros las señales de peligro. Cuenta la preocupación del general Arredondo agregando “sólo los que no son amigos pueden conformarse con que uno muera estérilmente y en la oscuridad”; cuenta que los indios y lenguaraces consideraron su plan de ir Tierra Adentro muy atrevido, que Achautrú, diplomático de monta entre los ranqueles, le había preguntado si Mariano Rosas estaba sobre aviso del viaje y luego le había advertido que los indios borrachos eran terribles» (2010, IX).



lo. Señalamos dicho vínculo para mostrar que las crónicas bajo estudio y las metarreflexiones que allí aparecen funcionan como antecedente de la mirada crítica que la autora desarrollará tiempo después en el citado ensayo sobre *Una excursión a los indios ranqueles*. Ese, su método de trabajo, deviene posteriormente base del quehacer crítico.

En la cita, encontramos a una periodista que debe trabajar con dos divas: la modelo y la artista plástica. Las nombra de dicha manera para resaltar la fama que las caracteriza y otorgarles así carácter aurático. Sabemos que al engrandecer al oponente (Claudia Sánchez en este caso), se realiza indirectamente a sí misma porque vencer a un poderoso vuelve más célebre la batalla. Además, el otro ingrediente que aporta a dicha construcción es justamente la última parte de la cita donde la cronista explícita, con gran manejo de la ironía, que el texto que le toca escribir no le interesará a nadie. La reflexión pone en evidencia el giro cultural que los semanarios en el seno del auge modernizador de los años sesenta empezaron a impulsar: el culto a las imágenes, la hegemonía de lo visual en detrimento del relato o, en todo caso, de los elementos textuales. Proceso que las nuevas tecnologías desde fines del siglo XX no dejaron de profundizar. La inquietud que guía nuestro análisis es ¿cómo escribir sobre personajes de la farándula? ¿de qué manera o a partir de qué artilugios retóricos es posible construir una crónica sobre una modelo para un semanario de actualidad?

El original comienzo citado presenta un movimiento más complejo que ensalzar al otro, celebrarlo y alabarlo sin más. María Moreno con notable astucia realiza algunas operaciones tal vez menos visibles que la señalada pero no por ello menos efectivas para relativizar ese reconocimiento. Referimos al gesto de poner el nombre de la diva entre paréntesis. Gramaticalmente, se trataría de una información que cumple una función aclaratoria, un comentario prescindible. En todo caso, prescindible o no, sería un elemento de carácter marginal, accesorio y complementario. Frente a esta operación, nos preguntamos si Moreno estaba indicando que Claudia Sánchez era reemplazable por otra diva o si estaba advirtiendo sobre lo efímero de esa condición; o si la ubica entre paréntesis porque resultaba obvia la referencia ya que la imagen de Claudia hegemonizaba la página. Esta última opción quizás sea la más factible; sin embargo consideramos que apelar a ese signo de puntuación no resulta azaroso ya que le permitió a la cronista abrir el sentido al contradecir la esencia misma del divismo (ser única, exclusiva, inigualable). Lo cierto es que María Moreno ubicó a la diva entre paréntesis y esa operación silenciosa pero que supo hacerse escuchar, ese detalle, permite identificar la pluma sutil y perspicaz de la escritora.

«El estilo Claudia Sánchez» comienza entonces con una reflexión sobre las posibilidades que presenta una crónica de moda, qué se puede decir en y con ella, cómo se leen este tipo de notas, quiénes

son los lectores, en definitiva, cuánto es capaz de dar una crónica sobre una modelo. Esta metarreflexión demuestra la conciencia de María Moreno sobre las particularidades que presentaba la escritura en la sección espectáculos de un semanario de actualidad. Explicita que el texto que le tocaba escribir, por el carácter de la publicación, no debía brillar más que las imágenes de esa diva con nombre propio; sin embargo, la clave de lectura radicó en la enunciación irónica de la situación. Las enormes fotos de la modelo hacen suponer que el lector se encontraría con una tradicional nota de difusión de estrellas pero ideado el plan, aceptó el reto y se dispuso a escribir:

... el *cuarto poder* obliga al *cuarto de frente* necesario para salir del paso como sea, aunque la redactora vea rojo y su autoestima, a cada nuevo tecleo de su máquina de escribir, se reduzca - plagio de Woody Allen mediante - a la que tenía el joven Kafka mientras estaba escribiendo *La metamorfosis*. (Moreno 1982a, 38; cursivas del original)

La narradora vuelve a insistir sobre el embrollo en que se encontraba metida al escenificar el momento de escritura en la redacción. Retoma, así, un tópico propio de los escritores que producen para diarios y revistas, que sienten la presión de las entregas, ese ritmo de producción fabril que se le impone a la escritura. A pesar de que María Moreno optó por lo contrario, manifiesta que abordar a una estrella requería, en principio, una actitud condescendiente y complaciente con la entrevistada. Recordemos que recurre a la metáfora del sacrificio para referir a la tarea de escribir un texto que se iba a publicar bajo, en sentido literal, la imagen de una diva. La pregunta que la cronista parecía hacerse era cómo escribir un texto que, en esas condiciones, fuese capaz de llamar la atención de los lectores de *Siete días*, «informados, cultos y con sentido del humor» (según caracterizaciones de las notas editoriales). La revista demuestra claramente su objetivo comercial al apostar por la producción visual para la que contrató a la artista plástica, a reconocidos fotógrafos de moda, maquilladores y *coiffeurs*.<sup>7</sup> Estas demandas reiteran los límites de la autonomía literaria ya que no dejó de ser, en última instancia, una escritura por encargo para un medio comercial. Por lo tanto, a partir de la tematización de dichas demandas laborales, algunas más explícitas que otras, Moreno encontró la manera de narrar el espectáculo al interior del espectáculo mismo. A modo de síntesis, señalamos que al empezar una crónica sobre una modelo no por la modelo en

<sup>7</sup> Al final de cada nota, se detallan los créditos: primero, se consigna la firma de la cronista y después quién estuvo a cargo de las fotos y de la producción y, en algunos casos, se agradece la bijouterie, las pieles y los zapatos.

sí misma sino por las preocupaciones de la periodista y, además, habiendo relativizado a la protagonista al poner a la diva entre paréntesis relegándola a un lugar secundario, la cronista genera un protagonismo compartido.

#### 4 El arte de la declaración (la voz de la *vedette*)

Las notas periodísticas dedicadas a divulgar la vida de hombres y mujeres famosos presentan como materia prima las declaraciones de los protagonistas, aspecto que lo torna similar a la sección abocada a las noticias policiales con la que dialogó, por ejemplo, la narrativa de Rodolfo Walsh a la que hicimos referencia. Por el contrario, en aquellas el horizonte de lectura está dado por el chisme y su lógica del rumor caracterizada, entre otras cuestiones, por la liviandad antes que por la rigurosidad con que se emiten los juicios. De los famosos, el periodismo pretende obtener un comentario polémico, provocador y controvertido sobre un tema de actualidad que despierte la curiosidad del lector. Queda claro que el valor está puesto en el mensaje y que la voz no constituye más que el soporte material de la enunciación. Las crónicas de María Moreno participan de dicho espacio al responder en términos generales a la lógica polémica aunque, en cierta medida, irrumpieron en él: partiendo de que la voz no constituye un medio sino que se trata de una instancia de significación tan importante como la del mensaje, la escritora hizo un uso literario de las declaraciones de los entrevistados.

Mientras que el periodismo tradicional buscaría publicar dichas opiniones en letras de molde lo más llamativamente posible y con escaso o nulo contexto para que resulten escandalosas, Moreno inserta la frase obtenida una vez construido el contexto que permite escuchar lo que el otro dijo, esto es, cuando el lector sea capaz de valorar la declaración más que por el contenido por lo que aporta en la construcción del personaje. Un claro ejemplo se halla en «Moria Casán. Ella sola es un harem» (1981), crónica dedicada a la *vedette* estrella del teatro de revista de aquellos años, quien hace una defensa del arte de actuar desnuda. Moreno se encuentran cara a cara y le pregunta: «¿A vos te gusta hacer lo que hacés o querés hacer de Fedra?» (1981, 40) y ella le responde:

Nadie con un buen lomo y un par de plumas se pone arriba de un escenario si no le gusta. Y no es para nada fácil. Porque lo que una actriz puede demostrar con un parlamento de dos horas una tiene que hacerlo desnuda y con carisma y en un género que se sitúa siempre al borde de lo chabacano, de lo grotesco. A Hamlet le queda bien la duda, a mi el *strass* o nada. (40)

La cita retrata a la entrevistada de una sola pincelada (desnuda entre plumas, brillos y strass): la voz recreada por María Moreno revela a una mujer franca, resuelta e imponente que, con gran autoestima, se jacta de ser una *vedette*. A juicio de Moria Casán, estas últimas se forjan como tales en clara oposición a las actrices. Las primeras, orgullosas de sus cuerpos y conscientes del poder de seducción que éste les otorga, trabajan exhibiéndose en distintos escenarios con el desafío de valerse exclusivamente de sus cuerpos; las segundas, en cambio, cuentan con otras herramientas (interpretan personajes, estudian parlamentos, recurren a gestualidades, etc). La distinción entre actrices y *vedettes* es el modo que Moria encuentra para singularizar su trabajo e invertir la valoración cultural que puede escucharse en la pregunta de la cronista. Ella se ve en la obligación de explicitar que su trabajo no es fácil y asume orgullosa la elección: «A Hamlet le queda bien la duda, a mí el *strass* o nada». Moria Casán se mide con gran osadía con uno de los personajes trágicos más célebres de la literatura universal ya que opone el debate filosófico (ser o no ser) a la única opción de estar con una malla de strass. Esta comparación se vuelve irreverente si leemos el segundo término de la frase ‘strass o nada’: así el dilema existencial del teatro isabelino, en el teatro de revistas, quedaría reducido a un problema de vestuario.

A pesar de que esta última declaración presentaba méritos suficientes para convertirse en título, elección que hubiese fomentado la instantaneidad de la frase efectista, Moreno prefirió utilizar la expresión para coronar el razonamiento de la entrevistada optando por una lectura menos inmediata, capaz de disfrutar del hecho de ir descubriendo el sentido poco a poco. Tal vez pueda leerse en ese gesto ecos de la estética simbolista (pensemos en los postulados poéticos de S. Mallarmé) que bregaba por la sugestión antes que por la nominación. El uso de la declaración realizado por la cronista no supuso entonces la búsqueda de grandes frases ni tampoco de afirmaciones reveladoras aunque sí de expresiones que iluminen algún aspecto íntimo. Por ello entendemos que la escritora invierte las prioridades al valorar más la voz que las palabras. A las ‘páginas de sociales’ le interesan las entrevistas por lo que éstas develan, por lo que los entrevistados dicen; a María Moreno, en cambio, por la ficción de oralidad que estas ponen en escena. Moreno concibió a la declaración como un recurso para sorprender al lector y, en ese punto, parecería acercarse al trabajo periodístico; aunque su interés no estuvo en la información que podía revelar para el ámbito de la farándula sino en el valor que cobraba al interior del texto mismo. El diálogo referido, concebido como una defensa del vedetismo por parte de Moria Casán, constituye el marco que brinda la nota caricaturesca del personaje que a la cronista le interesa retratar: una «atropelladora nata» (Moreno 1981, 40).

El retrato producto de la representación de la voz que, además del montaje de los enunciados, implica recrear el diálogo con sus puestas en escena corporales así como construir un interlocutor válido (definir el posicionamiento que asumirá la entrevistadora), se complementa con singulares comparaciones pergeñadas a partir de referencias provenientes del mundo de la cultura masiva. La comparación se ha vuelto una herramienta textual característica del género crónica desde las denominadas Crónicas de Indias: en el *Diario del primer viaje a las Indias* de Cristóbal Colón, la analogía resulta un elemento fundamental para referir 'lo visto' en el Nuevo Mundo a partir de referencias conocidas por los lectores ya que pueden rastrear-se tanto referencias bíblicas como a los relatos de Marco Polo y Pierre D'Ailly. Desde aquel lejano uso, múltiples y diversas han sido las apropiaciones: si los cronistas del siglo XIX apelaron al universo culto y libresco de sus lectores y a mediados del XX se incorporó el imaginario popular; serán cronistas como María Moreno y Carlos Monsiváis quienes, avanzado el siglo XX, recurran a referencias propias de la cultura de masas. Un ejemplo claro se advierte cuando Moreno imagina a Moria Casán como:

'una especie de Isidorito Cañones' del sexo femenino que desprecia los tipos flaquitos porque le parecen 'amebas'. **'Es que - dice - ellos saben muy bien que no soy de las que...'** - y hace un gesto de voluptuosidad desbocada que simula el resuello de un caballo. (1981, 40; negritas del original)

Este personaje de historietas representaba a un hombre, según Juan Sasturain, «timador, chanta, fanfarrón, macanudo, díscolo, vividor, infalible compañero de juergas, pretendiente de Cachorra en permanente fuga del matrimonio, y eterno protegido del mayordomo Jaime» (2008, s/n). A este «playboy [...] de un cinismo casi inocente» (Gusmán 2004, 9), que constituía una referencia compartida por los lectores de *Siete días*, la cronista propuso la contracara femenina: la *vedette* Moria Casán.<sup>8</sup> Moreno vuelve, en la crónica, a apelar a la cultura de masas (en este caso al imaginario publicitario) con el objetivo de obtener una mayor polifonía en la escritura. Para enfatizar la rusticidad del personaje hasta el momento registrado en la conversación, acudió a una comparación de carácter antitético: «cuando duerme, confiesa, no sigue la fórmula de Marilyn Monroe sino que se luce en un

<sup>8</sup> Desde julio de 1968, se publicaba un fascículo mensual titulado *Locuras de Isidoro*, por lo tanto, para ese entonces, la tira llevaba más de diez años. Isidoro Cañones aparece en 1935 como compañero de Patoruzú. El éxito del personaje es tal que en 1940 se empiezan a publicar por separado las aventuras de Isidoro. Hasta que, en 1968, Isidoro logra tener su propia revista. Para una cronología de la historia y la creación del personaje, véase Accorsi 2004.

par de medias de lana, crema de limpieza y un rodete» (Moreno 1981, 40). Al oponer a Moria Casán al ícono de la distinción cinematográfica, la cronista ubica nuevamente a la *vedette* en el terreno de lo vulgar. La información implícita que el lector debía reponer era que la diva hollywoodense había declarado que solo dormía con Chanel nº 5 en un modo elegante de confesar que dormía desnuda. La estrategia de comparar la delicadeza de Marilyn Monroe con el desparpajo de esa Moria Casán que se muestra de entrecasa (sin glamour ni pudor) genera un contraste notable que afianza la imagen de la *vedette* como un culto a la vulgaridad.

La *vedette*, figura central para la cultura del espectáculo en tanto símbolo del escándalo, ha obtenido un lugar importante en los medios periodísticos; sin embargo, resulta un personaje marginal para el campo cultural. En este contexto, subrayamos el original tratamiento de María Moreno ya que el relato montado no se limita a reproducir estereotipos. Su apuesta carece de valor periodístico porque disfraza - si se nos permite emplear el término sin connotaciones despectivas - a Moria Casán: no la muestra como los lectores estaban acostumbrados a verla sino que complejiza su representación al construir una tensión entre la sensualidad visual de las fotos y una actitud prepotente que se lee en la voz recreada por María Moreno. Tal vez una de las mayores diferencias entre la imagen pública de Moria Casán y la representación cronística estriba en que aquella se basaba en una exhibición de tipo pornográfica (mostrar el cuerpo de forma explícita) mientras que, en la crónica, se juega con el erotismo (la representación se torna sugerente e insinuante). La intervención de la escritora se visualiza en el retrato irónico que construyó del personaje. Si recuperamos la sintética presentación que se brinda al comienzo de la crónica («Ella se considera ‘única’ en un género siempre ‘al borde de lo chabacano, de lo grotesco’. La mayoría está de acuerdo, ella sigue insistiendo en que para serlo lo importante es ser inteligente», 38), se observa que la cronista sugiere que el deseo de ser única de la protagonista se relaciona con la caracterización que brinda del teatro de revista como género chabacano. Desliza así la burla al evidenciar la paradoja: la protagonista pretende distinguirse en un show grotesco.

## 5 A modo de conclusión. María Moreno, cronista de oído

Cuando hablamos, mejor dicho, cuando escuchamos, solemos poner entre paréntesis la voz para atender al sentido. La voz está cubierta por el sentido, pero en la loca el sentido está también en su voz. (Moreno 2015b, «Pedro Lemebel. La voz de la loca»)

Las crónicas de María Moreno fundan una poética de la voz que tematiza (y reflexiona) sobre las formas de oralidad. La voz constituye el eje sobre el que pivotan tanto las metarreflexiones como la autofiguración. Su escritura buscó recuperar ese plus de significado advertido en el modo en que cada personalidad se expresaba. No nos referimos a la clásica adjetivación de las maneras de hablar sino a la construcción de una escucha entrenada en las *performances* corporales y las manifestaciones del inconsciente, capaz de generar una lectura entre líneas que corrompa la literalidad del significado. La autora ha demostrado, desde sus primeras incursiones en la crónica, poseer una particular sensibilidad para registrar voces que resultan culturalmente ambiguas así como para advertir infinitas posibilidades estéticas en el montaje de las declaraciones. Moreno entrenó su oído con las voces de la farándula asociadas al entretenimiento y, en este sentido, consideradas pasatistas: la representación de la modelo, en «El estilo Claudia Sánchez», como de la *vedette*, en «Moria Casán. Ella sola es un harén», constituyen ejemplos representativos de las estrategias estéticas con las que empezó a operar en los márgenes del campo cultural. El uso de la declaración como mecanismo para desajustar la voz del cuerpo que la emite y el protagonismo compartido entre las estrellas y aquella periodista desconocida evidencian operaciones artísticas que fundan intervenciones culturales producto del cruce de la mirada de la especialista y la aficionada, la escritora y la periodista, la lectora culta y la plebeya. Un saber que María Moreno generó a partir de habilitar los conocimientos literarios que recogía de las reuniones en los bares así como la sabiduría callejera proveniente de sus noches de ronda. En esos intersticios híbridos y con el desafío de interpretar en términos culturales a los personajes de la farándula entrevistados, surgió la cronista María Moreno con una singular escucha plebeya.

## Bibliografía

- Accorsi, D. (2004). «Un poco de historia». Quinterno, D., *Isidoro*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas, 4-7.
- Amar Sánchez, A.M. [1992] (2008). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Barthes, R. (1994). «Escribir la lectura». *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 35-8.
- Bencomo, A. (2003). «Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica». *Iberoamericana*, 11, 145-59.
- De Leone, L. (2011). «Una poética del nombre: “Los comienzos” de María Moreno hacia mediados de los 80 en el contexto cultural argentino». *Cader-nos Pagu*, 36, 223-56.
- Fernández, L. (2019). «María Moreno: ‘Me reconozco como partera del feminismo argentino’». *El País, Cultura*, 28 de noviembre. [https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574357568\\_696130.html](https://elpais.com/cultura/2019/11/21/actualidad/1574357568_696130.html).
- Gusmán, L. (2004). «Un playboy de cinismo casi inocente. Introducción». Quinterno, D., *Isidoro*. Buenos Aires: Biblioteca Clarín de Historietas, 8-12.
- Moreno, M. (1980). «Beatriz Guido: la pianista que no dio en la tecla». *Siete días*, 19-25 de noviembre, 701, 46-50.
- Moreno, M. (1981). «Moria Casán. Ella sola es un harem». *Siete días*, 11-17 de noviembre, 752, 36-40.
- Moreno, M. (1982a). «El estilo Claudia Sánchez». *Siete días*, 5-13 de abril, 773, 36-41.
- Moreno, M. (1982b). «Sergio Víctor Palma: ‘Ya me ven, no soy Tarzán’». *Siete días*, 12 al 18 de mayo, 778, 36-40.
- Moreno, M. (2003). «La mejor flor». *Página/12*, 6 de abril <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-677-2003-04-07.html>.
- Moreno, M. (2005). *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, M. (2010). «Prólogo». Mansilla, L.V., *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Terramar, I-XIV.
- Moreno, M. (2012). «Cuando digo Renata». *Página/12*, 15 de enero.
- Moreno, M. (2013). «Puig con Walsh». *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce, 271-81.
- Moreno, M. (2015a). «Prólogo». Raab, E., *Periodismo todoterreno*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Moreno, M. (2015b). «Pedro Lemebel. La voz de la loca». *Review. Revista de libros*, mayo/junio, 26-9.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Piglia, R. [1970] (2017). «Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh: “No concibo el arte si no está relacionado con la política»». *Cuba debate*, 19 de agosto. [shorturl.at/iyELZ](http://shorturl.at/iyELZ).
- Salazar, J. (2006). *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Sasturain, J. (2008). «Isidoro y los cañones de Quinterno». *Página/12*, 11 de enero. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4364-2008-01-11.html>
- Viú Adagio, J. (2016). «1980, un comienzo borrado: María Moreno en revistas de vida cotidiana y actualidad». *Actas IX Congreso Internacional Orbis Tertius*



“Lectores y lectura” *Homenaje a Susana Zanetti*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1-5.

Viú Adagio, J. (2018). *Célebres plebeyos. Cronistas ante la cultura de masas: Carlos Monsiváis y María Moreno en las revistas de actualidad en los años 70* [tesis de doctorado]. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Viú Adagio, J. (2019). «Retóricas de la distinción en la crónica latinoamericana». *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 70, 11-37. <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2020.70.57166>.

# Do sentimento trágico em Unamuno e Pessoa «Les fois que l'impossible au nécessaire se joint»

Francesca Pasciolla  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** To confront two major writers and, indeed, thinkers of the Iberian Peninsula in the early 20th century is a challenge to be embraced, albeit with some circumspection. In the process, the tense relationship between the discourses of literary creation and philosophical musing will be broached. The evidence of any mutual awareness of their respective writings in the case of Miguel de Unamuno and Fernando Pessoa is scant. Whilst there is no recognition in the former of the latter, the Portuguese author certainly knew enough of the writings of the prolific Spaniard to have published several texts wherein he rejected the thinking of his near-contemporary. Close examination, however, reveals that the relationship between the writings of the two is complex enough to bear further scrutiny.

**Keywords** Miguel de Unamuno. Fernando Pessoa. Philosophy. Literary creativity. The tragic.



#### Peer review

Submitted 2020-01-27  
Accepted 2020-04-01  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Pasciolla, F. (2020). "Do sentimento trágico em Unamuno e Pessoa. «Les fois que l'impossible au nécessaire se joint»". *Rassegna iberistica*, 43(114), 379-396.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/009

Para Eduardo Lourenço, *in memoriam*.

Il y a tragédie toutes les fois que l'impossible au nécessaire se joint: cette contradiction de deux droits égaux et simultanés engendre un débat sans issue qui porte facilement la conscience vers l'extrême du désespoir. (Vladimir Jankélévitch 1938, 150)<sup>1</sup>

Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935) e Miguel de Unamuno (Bilbau, 1864-Salamanca, 1936) foram sem dúvida entre as figuras intelectuais mais destacadas da primeira parte do século XX na Península Ibérica. Apesar das relações diretas entre os dois terem sido muito escassas, algumas semelhanças no pensamento de Pessoa e de Unamuno chamam-nos a atenção crítica. As analogias entre os dois parecem-nos patentes, e baseiam-se numa constante inquietação que fez com que quer Pessoa quer Unamuno alternassem a atividade literária à filosófica. Partiremos dum ensaio filosófico publicado em 1912 por Unamuno, *Del Sentimiento Trágico de la Vida en los Hombres y en los Pueblos*, e mostraremos as possíveis ligações conceituais com o *Primeiro Fausto* de Fernando Pessoa.

Decidimos tratar *Del Sentimiento Trágico de la Vida* porque nos parece provável que Pessoa tenha tido contactos com esta obra, mesmo que, como antecipámos, não existam menções explícitas de Pessoa relativamente a este ensaio. *Del Sentimiento Trágico de la Vida* enfrenta o problema existencial do homem contemporâneo, afirmando a necessidade espiritual de crermos num Deus pessoal. De acordo com Miguel de Unamuno, há uma razão por que queremos saber donde vimos, para onde vamos e donde vem e para onde vai tudo o que nos rodeia, e esta razão é que nós, seres humanos, não queremos morrer e queremos saber se temos ou não que o fazer definitivamente. Se não morrermos, que será de nós? E, se morrermos, que sentido tem viver? Segundo Unamuno, podemos chegar a três soluções: ou a) sabemos que morreremos totalmente, e a consequência desta certeza é o desespero irremediável; ou b) sabemos que não morreremos totalmente, e então a resignação; ou c) não podemos saber nem uma nem outra coisa e, por conseguinte, a resignação no desespero, ou o desespero na resignação - uma resignação desesperada, ou um desespero resignado - e a luta (Unamuno [1912] 1995, 48).

Segundo o filósofo bilbaíno, a essência mesma do homem consiste no desejo de nunca morrer:

<sup>1</sup> Há tragédia todas as vezes que o impossível se une ao necessário: esta contradição de dois direitos iguais e simultâneos gera um debate sem solução que leva facilmente a consciência à extremidade do desespero.

Tú, yo y Spinoza queremos no morirnos nunca y [...] este nuestro anhelo de nunca morirnos es nuestra esencia actual. (Unamuno [1912] 1995, 25)

Os seres humanos não se podem conceber como não existindo (Unamuno [1912] 1995, 53):

Nunca, en los días de la fe ingenua de mi mocedad, me hicieron temblar las descripciones, por truculentas que fuesen, de las torturas del infierno, y sentí siempre ser la nada mucho más aterradora que él. El que sufre vive, y el que vive sufriendo ama y espera, aunque a la puerta de su mansión le pongan el «¡Dejad toda esperanza!», y es mejor vivir en dolor que no dejar de ser en paz. (57)

Unamuno tem o pressentimento de que toda a ansiedade de não morrer, toda a fome de imortalidade pessoal, o esforço de persistir indefinidamente no nosso ser seria a base afetiva de todo o conhecimento e o ponto de partida pessoal de toda a filosofia humana ([1912] 1995, 51). Este ponto de partida pessoal e afetivo de toda a filosofia e de toda a religião é o sentimento trágico da vida. O problema mais trágico da filosofia, portanto, seria o de conciliar as necessidades intelectuais com as necessidades afetivas e volitivas dos homens ([1912] 1995, 32).

Cara a cara com a pergunta: «O que acontecerá no momento da morte? Será que a minha alma sobreviverá, ou morrerá junto com o corpo?», alguém dirá: «É melhor abandonar o que não se pode conhecer». Mas isto é possível? Podemos refrear este instinto que nos leva a querer conhecer e, sobretudo, a querer conhecer o que leva a viver e a viver sempre? Conforme Unamuno, tudo o que é vital é anti-racional, não apenas irracional, e tudo o que é racional é anti-vital. Isto seria a base do sentimento trágico da vida ([1912] 1995, 49). Mais, mais e cada vez mais; queremos ser nós e, sem deixar de sermos nós, ser também os outros, adentrar-nos na totalidade das coisas visíveis e invisíveis, estender-nos na ilimitação do espaço e prolongar-nos no inacabável do tempo. Eternidade: isto é o desejo.

¡Eternidad! ¡Eternidad! Este es el anhelo; la sed de eternidad es lo que se llama amor entre los hombres, y quien a otro ama es que quiere eternizarse en él. Lo que no es eterno tampoco es real. (Unamuno [1912] 1995, 53)

Como já tinha escrito Goethe nos seus diários, «O homem deve crer na imortalidade, tem o direito a ela, é conforme sua natureza» (Eckermann 2016, 287-8).

¡Ser, ser siempre, ser sin término! ¡Sed de ser, sed de ser más!  
 ¡Hambre de Dios! ¡Sed de amor eternizante y eterno! ¡Ser siem-  
 pre! ¡Ser Dios! (Unamuno [1912] 1995, 54)

Mas, segundo Unamuno, de improviso a voz do mistério sussurra ao homem: «Deixarás de ser!» ([1912] 1995, 54).

Não há maneira nenhuma para provar racionalmente a imortalidade da alma. Pelo contrário, existem formas para provar racionalmente a sua mortalidade ('alma' aqui não é mais do que um termo para designar a consciência individual na sua integridade e persistência). Todavia, conforme Alfred Tennyson, nada digno de se provar pode ser demonstrado ou indemonstrado:

for nothing worthy proving can be proven,  
 nor yet disproven. (Tennyson 1958, 504)<sup>2</sup>

A solução para ultrapassarmos este impasse é-nos oferecida pelo poeta italiano Giosuè Carducci: citamos agora um dístico extrato de «Idillio maremmano», publicado em 1873:

Meglio oprando obliar, senza indagarlo,  
 questo enorme mister de l'universo! (Carducci 1906, 666)

Carducci aconselha-nos a esquecer-nos deste «enorme mistério do universo». Mas é possível concentrar-nos em algo de sério e duradouro esquecendo-nos deste mistério e sem o inquirir? É possível contemplá-lo todo com alma serena? Unamuno responde que, perante este terrível mistério da mortalidade, face a face com a Esfinge, o homem adota atitudes diferentes e tenta, através de várias formas, consolar-se de ter nascido: os fracos resignam-se à morte final e substituem com outras coisas o desejo de imortalidade pessoal enquanto, nas pessoas fortes, a ansiedade de perpetuidade supera a incerteza do êxito, e o seu transbordamento de vida espalha-se além da morte (Unamuno [1912] 1995, 63).

Num esconderijo, o mais recôndito do espírito, o sujeito, que acha estar convencido de que com a morte acaba definitivamente a sua consciência pessoal, encontra uma sombra, uma vaga sombra, a sombra duma sombra de incerteza; e, enquanto o indivíduo diz: «Vamos viver esta vida passageira, pois não há outra!», o silêncio daquele esconderijo responde-lhe: «Quem sabe...». Talvez o homem creia não o ter ouvido, mas ouviu-o (Unamuno [1912] 1995, 123). Consoante o filósofo de Bilbau, «E se houver [vida eterna]» e «E se não houver» constituiriam mesmo a base da vida íntima dos homens (123).

<sup>2</sup> Alfred Tennyson, *The Ancient Sage*.

De qualquer perspectiva que se observe a coisa, resulta sempre que a razão se põe em frente do nosso desejo de imortalidade pessoal, contradizendo-o. A razão, em rigor, é inimiga da vida. Conforme quanto nos diz Unamuno, a inteligência é uma coisa terrível: tende para a morte ([1912] 1995, 97). A luta entre vida e razão é um trágico combate, é o fundamento da tragédia. Perguntamo-nos qual é o papel interpretado pela verdade neste combate. Para a razão, a verdade é apenas o que se pode demonstrar que é, que existe – consolo-nos ou não. E a razão não é certamente uma faculdade consoladora ([1912] 1995, 101). Portanto, a verdade racional e a vida também estão em contraposição.

O anseio vital não é propriamente um problema, não pode tomar um sentido lógico, não se pode formular por meio de proposições racionalmente discutíveis, mas planta-se em nós como em nós se planta a fome. Razão e vida são duas inimigas que não se podem sustentar uma sem a outra. O irracional pede para ser racionalizado, e a razão pode apenas operar sobre o irracional: eles têm de se segurar um no outro e associar-se. Mas associar-se em luta, pois a luta também é uma forma de união (Unamuno [1912] 1995, 116). A trágica história do pensamento humano não é mais do que a luta entre a razão e a vida, aquela empenhada em racionalizar esta, fazendo com que se resigne ao inevitável, à mortalidade; e esta, a vida, empenhada em vitalizar a razão, obrigando-a a apoiar os seus impulsos vitais ([1912] 1995, 120). Qualquer posição de acordo e harmonia persistentes entre a razão e a vida, entre a filosofia e a religião se torna impossível. Contudo, é necessário, para conseguirmos viver, acharmos uma condição de equilíbrio. E então a união entre impossível e necessário, que nos leva às palavras de Jankélévitch citadas no início deste trabalho...

Il y a tragédie toutes les fois que l'impossible au nécessaire se joint: cette contradiction de deux droits égaux et simultanés engendre un débat sans issue qui porte facilement la conscience vers l'extrémité du désespoir.

Impossível, necessário, contradição, desespero. A propósito da contradição, diz Unamuno:

¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice sí, y mi cabeza, que dice no! Contradicción, naturalmente. [...] Como que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella: es contradicción. (Unamuno [1912] 1995, 31)

No fundo do abismo, acrescenta o pensador espanhol, encontram-se o desespero sentimental e volitivo e o ceticismo racional frente

a frente e abraçam-se. E é deste abraço, um abraço trágico, ou seja, visceralmente amoroso, que brotará a fonte da vida, duma vida séria e terrível. Visto que, recorrendo às palavras de Oscar Wilde, «o homem pode acreditar no impossível, mas nunca acreditará no improvável», a incerteza - última posição a que chega a razão, concentrando a sua análise sobre si mesma, sobre a sua validade - é o fundamento em que o desespero do sentimento vital baseará a sua esperança (Unamuno [1912] 1995, 112).

«Es la desesperación dueña de los imposibles», nos enseña Salazar y Torres, y es de la desesperación y sólo de ella de onde nace la esperanza heroica, la esperanza absurda, la esperanza loca. ([1912] 1995, 291)

À luz da interpretação que Unamuno fez do sentimento trágico, vamos agora fazer uma leitura do *Primeiro Fausto*, obra que Fernando Pessoa moldou ao longo de toda a vida, e que mostra claras analogias com o pensamento do filósofo espanhol.

«I was a poet animated by philosophy, not a philosopher with poetic faculties» escreveu Pessoa por volta de 1910 (Pessoa 1966b, 13). Se Portugal é um país sem grande vocação filosófica, como lapidarmente o descreveu Sampaio Bruno em *A Ideia de Deus*, possui em compensação uma literatura em que os grandes poetas, de Camões a Pascoaes, de Antero de Quental a Pessoa, de Vitorino Nemésio a Jorge de Sena - para só citar alguns exemplos - foram sensíveis ao apelo do filosofar, próprio ou alheio. Como observou Eduardo Lourenço a propósito de Antero,

a poesia filosófica é um monstro de duas cabeças, de que o único sentido é o de querer dizer que a matéria do poema é constituída por filosofemas ou aparências de filosofemas; ora o que faz de la poesia é justamente a recusa a considerá-los como tais. (*apud* Seabra 1990, 408)

Por, ou apesar de, Pessoa ter sido «um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas», por volta de 1914 declarou:

Tenho vivido tantas filosofias e tantas poéticas que me sinto já velho. (Pessoa 1966a, 135)

Foi provavelmente em 1908 que Pessoa começou a escrever o *Primeiro Fausto*, que Teresa Sobral Cunha define como uma «tragédia mental sem episódios» (Pessoa 1988, xxi) e que devia ter sido a primeira de três obras elaboradas sobre a figura do médico alquimista alemão. Segundo o mesmo Pessoa:

o conjunto do drama representa a luta entre a Inteligência e a Vida em que a Inteligência é sempre vencida. A Inteligência é representada por Fausto, e a Vida diversamente, segundo as circunstâncias acidentais do drama. (Pessoa 2013, 27)

Todavia, o projeto pessoano permaneceu inacabado e fragmentário. O que Pessoa dizia nomeadamente ao agora *Livro do Desassossego*, «fragmentos, fragmentos, fragmentos», parece na realidade aplicar-se à maior parte da produção pessoana. Contudo, o que achamos fascinante no *Primeiro Fausto* (e o que Lourenço salienta no prefácio do drama) é a perseverança, o esforço titânico, a vontade do autor de criar realmente um objecto literário com princípio, meio e fim (Pessoa 2013, 12). De facto, Pessoa traçou o esboço da inteira articulação da obra, partindo do Primeiro Ato até ao Epílogo (passando pelos quatro Entreatos).

A dimensão trágica do conhecimento é o grande leitmotiv do *Primeiro Fausto*. O tema do mistério é repetidamente tratado ao longo da tragédia, pois, consoante Pessoa, o mistério seria o tema central da Inteligência (Pessoa 2013, 27). Então, vamos agora ver como é descrito o primeiro contacto de Fausto com o mistério do mundo:

Saído apenas duma infância  
Incertamente triste e diferente  
Uma vez contemplando dum outeiro  
A linha de colinas majestosa  
Que azulada e em perfis desaparecia  
No horizonte, contemplando os campos,  
Vi de repente como que tudo  
Desaparecer, tomando (...) <sup>3</sup>

E um abismo invisível, uma cousa  
Nem parecida com a existência  
Ocupar não o espaço, mas o modo  
Com que eu pensava o visível.

E então o horror supremo que jamais  
Deixei depois, mas que aumentando e sendo  
O mesmo sempre,  
Ocupou-me...  
Oh primeira visão interior  
Do mistério infinito, em que rui  
A minha vida juvenil numa hora!  
[...]  
Desde então o constante persistir

**3** Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.



Do mistério em minha alma não me deixa  
 Quieto o espírito, por meditar  
 Que seja, meditando sempre. (Pessoa 2013, 44)

É possível traçarmos um paralelismo com uma passagem presente no estudo de Unamuno *Del Sentimiento Trágico de la Vida en los Hombres y en los Pueblos*:

También un ciego de nacimiento puede asegurarnos que no siente gran deseo de gozar del mundo de la visión, ni mucha angustia por no haberlo gozado, y hay que creerle, pues de lo totalmente desconocido no cabe anhelo, por aquello de *nihil volitum quin praecognitum*; no cabe querer sino lo de antes conocido; pero el que alguna vez en su vida o en sus mocedades o temporalmente ha llegado a abrigar la fe en la inmortalidad del alma, no puedo persuadirme a creer que se aquiete sin ella. (Unamuno [1912] 1995, 108)

A primeira visão interior do mistério infinito é uma experiência perturbadora, diríamos quase chocante. Pessoa não nos dá uma definição de mistério que valha univocamente para toda a sua obra; emprega este termo nos mais diversos sentidos, embora sempre conotando uma inacessibilidade noética. O mistério supõe algo de vago, de indefinido, que nos escapa sempre (Coelho 1971, 88).

Às vezes passam  
 Em mim relâmpagos do pensamento  
 Intuitivo e aprofundador  
 Que angustiadamente me revelam  
 Momentos dum mistério que apavora;  
 Duvidosos, deslembados, confrangem-me  
 De terror que entontece o pensamento  
 E vagamente passa, e o meu ser volve  
 À escuridão e ao menor horror. (Pessoa 2013, 97)

Todos os mistérios do universo  
 São um só: o mistério do universo.  
 Um dia - nunca o sol me-lo trouxera! -  
 Vi-o esse mistério - claramente  
 Com completa visão e compreendendo  
 Em todo o mistério do mistério  
 Na sua infinidade e concisão!  
 E desde então nunca mais livre fui  
 Mas no horror vivo e (...) <sup>4</sup> (2013, 245)

<sup>4</sup> Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.

Compreendi  
 Mas o quê? Quando vi e compreendi  
 Compreendendo, só na incompreensão  
 Eu encontro o terror disso que foi  
 Essa revelação. (2013, 182)

A essência de mistério e seu horror  
 Está não só em nada compreender  
 Mas em não saber porque nada se compreende. (2013, 192)

Nos raros momentos em que Fausto entra diretamente em contacto com o enigma do mundo, ele não sabe que é o que vê, nem sabe como partilhar esta experiência com os outros homens. A enunciação do mistério é impossível. Se este mistério tiver um *logos* ou *for logos*, a sua linguagem é para Fausto e para nós estrangeira (Coelho 1971, 91). Conforme Lourenço, não há provavelmente em língua nenhuma um repertório tão exaustivo das modalidades desse horror, que não é o horror da morte como facto, mas o Facto da morte, quer dizer, do pensamento dela que envolve o do nosso «impensável» e «inaceitável» apagamento (Pessoa 2013, 18-19). Como nos lembra Paulo Borges, o termo 'mistério' deriva do verbo grego  $\mu\upsilon\omega$ , do qual procedem também os termos 'mudo', 'mito' e 'mística'; portanto, o mistério remeteria para a imagem da boca fechada. Talvez seja por isso que todas as tentativas de «expressar o ignoto, dizer o impensado» (como sugeria Hölderlin) são destinadas ao fracasso. Consoante Unamuno, as definições matam, porque:

definir es poner fines, es limitar, y no cabe definir lo absolutamente indefinible. (Unamuno [1912] 1995, 166)

De acordo com Ettore Finazzi-Agrò, aquilo que percorreria, como um *fil rouge*, toda a grande poesia produzida na (e pela) modernidade ocidental é precisamente a tentativa de expressar o inexprimível e a constatação dessa impossibilidade, que gera e que é gerada pela melancolia, pela sensação de luto em relação a algo que se vive mas que não conseguimos nem dizer, nem pensar de forma orgânica (Finazzi-Agrò 2008, 136). Como se pergunta Fausto no início do II Ato:

E... Para que falar? O que dizer?  
 Tudo é horror e o horror é tudo! (Pessoa 2013, 96)

Para Fausto, é horroroso sentir passar a vida, sentir o aproximar-se da morte. Mas o verdadeiro horror da morte é o que ela comporta de desconhecido (relativamente a este aspeto, podemos deixar ecoar o monólogo de Hamlet «To be or not to be»):

É a minha carne que em minha alma grita  
 Horror à morte, carnalmente o grita,  
 Grita-o sem consciência e sem propósito,  
 Grita-o sem outro modo do que o medo,  
 Um pavor corporado, um pavor frio  
 Como uma névoa, um pavor de todo eu  
 Subindo à tona intelectual de mim.

Não temo a morte como qualquer cousa  
 Que eu veja ou ouça, mas como quem teme  
 Quando não sabe o que é que teme, e teme. (Pessoa 2013, 57)

E nessa hora em que eu e a Morte  
 Nos encontramos  
 O que verei? o que saberei?  
 O que não verei? o que não saberei? (2013, 108)

Não haverá  
 Além da morte e da imortalidade  
 Qualquer cousa maior? Ah, deve haver  
 Além da vida e morte, ser, não ser,  
 Um Inominável supertrascendente  
 Eterno Incógnito e incognoscível! (2013, 42)

Quê? Eu morrer?  
 Morrer? (...) <sup>5</sup> onde centralizar  
 Sensação (...) <sup>6</sup> e pensamento,  
 Suprema realidade, único Ser  
 Passar, deixar de ser! A consciência  
 Tornar-se inconsciente? E como? O Ser  
 Passar a Não-Ser? É impensável. (2013, 246)

Eu não duvido, ignoro. E se o horror  
 De duvidar é grande o de ignorar  
 Não tem nome nem entre os pensamentos.  
 Hesitar: «Há Deus ou não há?» é triste  
 Mas saber: «Não há Deus» e perguntar  
 «O que há então?» Aqui dúvida e ânsia  
 Por humildes em dor não se concebem. (2013, 244)

Todavia, também a certeza de encontrar a Esfinge cara a cara é uma  
 perspetiva aterradora pois, como nos ensinou Wilde, «There are on-

<sup>5</sup> Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.

<sup>6</sup> Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.

ly two tragedies in life: one is not getting what one wants, and the other is getting it» (1947, 66). Numa carta datada 5 de fevereiro de 1916, Mário de Sá-Carneiro (2015) escreveu a Pessoa: «Destruir o mistério é com efeito a maior das infâmias». De facto, é horrorosa a garantia de entrarmos em contacto com a realidade enquanto enigma decifrado:

Gela-me a ideia de que a morte seja  
 O encontrar o mistério face a face  
 E conhecê-lo. Por mais mal que seja  
 A vida e o mistério de a viver  
 E a ignorância em que alma vive a vida,  
 Pior me relampeja pela alma  
 A ideia de que enfim tudo será  
 Sabido e claro [...]. (Pessoa 2013, 107)

Como eu desejaria bem cerrar  
 Os olhos - sem morrer, sem descansar,  
 Nem sei como - ao mistério e à vontade,  
 E a mim mesmo - e não deixar de ser.  
 Morrer talvez, morrer, mas sem na morte  
 Encontrar o mistério face a face. (2013, 68)

Temo a verdade.  
 Ignorar é amar. (2013, 146)

Ah, não morrer e não morrer nunca, ainda  
 Que me quebrassem dores todo o corpo  
 Que grão a grão de carne endurecida  
 Apodrecesse em mim... Tudo, tudo, tudo  
 Mas ficar-me a vida! Nunca ir  
 Ao encontro do abismo do Possível  
 Aonde apesar de tudo talvez haja  
 A Verdade... (2013, 113)

Não haverá maneira d'esquivar-nos  
 D'encontrar o que houver? (2013, 198)

Lembrando-nos do que escreveu Unamuno, ou seja, que «el hombre, por ser hombre, por tener conciencia, es ya, respecto al burro o a un cangrejo, un animal enfermo. La conciencia es una enfermedad» ([1912] 1995, 34), vamos ver como é enfrentada a temática do pensamento no *Primeiro Fausto*.

Sufoco em pensamento ao existir.  
 Oh, horror! Oh, inferno verdadeiro

Passado no frio âmago desta alma  
 Que se encolhe e arrepiá de pavor  
 Como querendo desaparecer  
 E é consciente sempre de ter vulto  
 Para o pavor tomar. (Pessoa 2013, 58)

Ah, parar de pensar! Pôr um limite  
 Ao mistério possível. (2013, 61)

Não é o vício  
 Nem a experiência que desflora a alma:  
 É só o pensamento. (2013, 117)

Me toma a gorja com horror de negro  
 O pensamento da hora inevitável,  
 E a verdade da morte me confrange. (2013, 56)

Pensar, ter consciência da própria existência, é uma espécie de maldição. A interioridade supõe um despojamento da ignorância e da inconsciência, e uma introdução no abismo do ser, do existir. Quem se sujeita a esta iniciação ontológica (Coelho 1971, 96) jamais poderá regressar à pura exterioridade, à inconsciência, ou à ignorância do mistério. Dá-se a perda da inocência, a desfloração do espírito pelo pensar, pelo analisar tudo, pela busca de uma nudez suprema (1971, 98). Fausto, condenado ao horror de ser consciente, sente-se afastado, diríamos quase exilado, do resto do mundo e chega ao ponto de invejar a inconsciência dos «outros», de todos os que não são ele próprio.

Desde que despertei para a consciência  
 Do abismo da morte que me cerca,  
 Não mais ri nem chorei, porque passei,  
 Na monstruosidade do sofrer,  
 Muito além da loucura da que ri  
 Ou da que chora, monstruosamente  
 Consciente de tudo e da consciência  
 Que de tudo horrivelmente tenho. (Pessoa 2013, 181)

Ando como num sonho. Compungido  
 Pelo terror da morte inevitável  
 E pelo mal da vida que me faz  
 Sentir, por existir, aquele horror -  
 Atormentado sempre. (2013, 69)

Tenho no sangue o *enigma* do universo  
 E o seu pavor que outros não conhecem  
 E alguns talvez, mas não profundamente.

Só a mim me foi dado sentir sempre.  
 E se às vezes pareço indiferente  
 E em mim mesmo calmo, é apenas  
 O excesso da dor e do horror  
 Cuja constante (...) <sup>7</sup> me dói. (2013, 65-6)

O homem vive em inconsciência, nasce  
 E vive e morre inconscientemente  
 Sem sequer do mistério aperceber-se,  
 Mais perto que palavras, do que o cerca.  
 Pensar, sentir, amar - ah, se tu visses  
 Como eu o fundo da inconsciência vã  
 Em que tudo se move. Se pudesses  
 Compreender... (2013, 106)

Oh vulgar, oh feliz! Quem sonha mais  
 Eu ou tu? Tu que vives inconsciente,  
 Ignorando este horror que é existir,  
 [...]  
 Ou eu, que, analisando e discorrendo  
 E penetrando (...) <sup>8</sup> nas essências,  
 Cada vez sinto mais desordenado  
 Meu pensamento louco e sucumbido... (2013, 49)

Vem a morte e nos leva, e a Vossa vida  
 Envolvida em inconsciências fundas  
 Foi contudo feliz, enquanto a minha...  
 Que dizer dela?  
 Oh horror! horror! (2013, 51)

Ancião, não podes tu  
 Arranjar-me um remédio para a vida?  
 Quero vivê-la sem saber que a vivo,  
 Como tu vives... (2013, 184)

Esta «inveja» da inconsciência alheia parece-nos comparável à que levou o Pessoa ortónimo a escrever no poema «Ela canta, pobre ceifeira»:

Ah, poder ser tu, sendo eu!  
 Ter a tua alegre inconsciência,  
 E a consciência disso! (Pessoa 1942, 108)

<sup>7</sup> Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.

<sup>8</sup> Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.

Para Fausto, a tarefa sobre-humana não seria pensar – processo de converter o universo em objeto e dele nos afastarmos sem fim – mas ‘não-pensar’, processo interminável de desaprendizagem capaz de nos libertar da convicção ilusória de que «a linguagem diz o Ser» (Lourenço 1973, 206). Voltamos agora, mais uma vez, ao título do nosso trabalho:

Il y a tragédie toutes les fois que l'impossible au nécessaire se joint: cette contradiction de deux droits égaux et simultanés engendre un débat sans issue qui porte facilement la conscience vers l'extrémité du désespoir.

Veja-se também – para entender como o pensamento unindo instâncias heterogêneas, típico do *logos* trágico, remeta para a metáfora da cruz – um dos aforismos que Simone Weil apontou nos seus *Cahiers*:

La contradiction est l'épreuve de la nécessité. La contradiction éprouvée jusqu'au fond de l'être, c'est le déchirement, c'est la croix. (1991, 191)

A contradição é a prova da necessidade. A contradição provada até ao fundo do ser é o sofrimento, é a cruz. O Facto da morte, quer dizer, do ‘pensamento’ da morte, que envolve o do nosso inaceitável apagamento, é a Cruz da Vida, e é neste pensamento que Pessoa-Fausto se diz crucificado (Pessoa 2013, 18-19).

Crucificado,  
Não como Cristo numa mera cruz,  
Mas no mistério do universo. (2013, 235)

Eu fico  
Torturado na cruz do ódio meu  
Inutilmente, como um Cristo (...) <sup>9</sup>  
Em terra de gentios. (2013, 53)

O horror duma existência incompreendida  
Quando à alma se chega desse horror  
Faz toda a dor humana uma ilusão.  
Essa é a suprema dor, a vera cruz.  
[...]  
Então eu vejo - horror - a íntima alma,  
O perene mistério que atravessa  
Como um suspiro céus e corações. (Pessoa 2013, 43)

<sup>9</sup> Espaço deixado em branco por Fernando Pessoa.

Também Álvaro de Campos, na «Ode Marcial», definiu-se como:

Cristo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas  
as violências,  
A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar, a quebrar  
E tudo dói na minha alma extensa como um Universo. (Pessoa  
1944, 304)

Em *Del Sentimiento del Trágico de la Vida en los Hombres y en los Pueblos*, o próprio Unamuno trata da experiência da cruz em termos trágicos:

La tragedia de Cristo, la tragedia divina, es la de la cruz. (Unamuno [1912] 1995, 283)

O anseio de Absoluto transforma-se no sacrifício do sujeito para si mesmo e por parte de si mesmo, porque, como nos diz Sergio Givonne, é este o verdadeiro arquétipo do trágico moderno: «a tragédia da cruz, a cruz como tragédia» (Finazzi-Agrò 2008, 134). O trágico, para chegar à sua expressão moderna, deve, em suma, atravessar a experiência do paradoxo sacrificial. Fausto é-nos apresentado como uma espécie de mártir.

O *Primeiro Fausto* acaba com o protagonista entregando-se à morte:

Oh, morte, vem-me levar! (Pessoa 2013, 265)

Conforme Lourenço, o drama acaba não pela rendição à mesma Morte, mas pela sua exaltação:

Desejar  
A morte enfim. Eis a felicidade  
Suprema. (Pessoa 2013, 263)

A investigação ontológica tem em si a angústia da certeza da falta de êxito. O segredo ontológico não pode ser revelado porque então não seria segredo (lembramos mais uma vez que a raiz grega da palavra «mistério» implica a mudez, o silêncio). Segundo Pessoa-Fausto, a filosofia é apenas busca, caminho para a verdade com a certeza de a não encontrar nunca. O mesmo Fausto, no V Ato, diz:

O segredo da Busca é que não se acha. (Pessoa 2013, 245)

Podemos considerar isto como uma velada referência à figura de Alexander Search? Provavelmente sim, pois os primeiros fragmentos do *Primeiro Fausto* são datados 1908, período de atividade do pré-heterónimo pessoano.



Afinal, a morte de Fausto é justificada pelo facto de a Inteligência ser sempre vencida pela Vida, valendo-nos das mesmas palavras do autor. De facto, a Inteligência chega a compreender que não se pode nunca compreender a Vida. Já Unamuno tinha escrito que:

No faltará a todo esto quien diga que la vida debe someterse a la razón, a lo que contestaremos que nadie debe lo que no puede, y la vida no puede someterse a la razón. [...] Y no lo puede porque el fin de la vida es vivir y no lo es comprender. (Unamuno [1912] 1995, 121)

A vida humana por si é irracionalizável, sem sentido, não obstante nos ter sido dada a razão para nos guiar. Chegamos, então, à conclusão que:

O saber é a inconsciência de ignorar,  
Mesmo quem sabe muito nada sabe. (Pessoa 2013, 117)

Daí a falência de todos os esforços humanos de penetração no ser, de todos os sistemas filosóficos. As filosofias caem como um castelo de areia, declarava Wilde. A existência parece sempre mais algo impenetrável, que o espírito não consegue conceber. A vida chega definitivamente a ser um «horror incompreendido» (Pessoa 2013, 54). Descobrimos, afinal, a persistência teimosa de um horizonte trágico, de um Destino incontornável que nenhuma técnica consegue apagar ou dissipar. O enigma da existência invade tudo, pois «Tudo é mistério e o mistério é tudo» (Pessoa 2013, 98). Perante esta omni-abrangência do mistério, o indivíduo dotado de consciência já não pode encontrar abrigo nenhum:

Quero fugir ao mistério  
Para onde fugirei?  
Ele é a vida e a morte  
Ó Dor, onde me irei? (Pessoa 2013, 215)

Como última reflexão, queríamos salientar mais um aspeto do drama pessoano: o subtítulo da obra, a saber, *Tragédia subjetiva*. De facto, visto do exterior, todo o mistério ou segredo humano é sem relevância; é visto do interior que tem a dimensão do mundo (Lourenço 1973, 133). A tragédia de Fausto, portanto, não estaria vinculada a uma situação propriamente mítica ou a um genérico pessimismo ligado à finitude e à morte, mas, como acontece caracteristicamente na Modernidade, a um conflito não resolvido no âmbito da subjetividade e ao relacionamento plural do indivíduo com uma realidade partida (Finazzi-Agrò 2008, 142).

Por um jogo de espelhos, podemos atrever-nos a afirmar que Fausto é a esfinge de si mesmo. Também poderíamos associar a figura de Fausto àquela de Narciso. A contemplação ininterrupta de si mesmos leva as duas personagens à derrota. A contínua autorreferên-

cia, a incapacidade de conceberem-se e harmonizarem-se com o resto do mundo terá para eles consequências fatais. Não resta a Fausto que se abandonar ao inevitável, com uma careta que exprime a abdicção da individualidade na morte e, ao mesmo tempo, o espanto por uma possível revelação final...

Horror! eterno horror! horror, horror! (Pessoa 2013, 73)

Seria um erro fechar esta meditação sem confrontar, mais uma vez, a aparente falta de contactos diretos entre Pessoa e Unamuno. Miguel de Unamuno foi, sem dúvida, o escritor espanhol do início do séc. XX mais interessado por Portugal; é implausível que nunca se tenha embatido em Fernando Pessoa, que, todavia, não mencionou nem uma só vez nos seus escritos. Poderíamos pensar que o desinteresse do autor bilbaíno por Pessoa fosse devido ao desconhecimento da obra do escritor português (dado que a sua publicação foi principalmente póstuma); contudo, sabemos que várias páginas de Pessoa chegaram às mãos de Unamuno. Também é certo que Unamuno fosse leitor da revista *A Águia*, de que Pessoa era colaborador. Ao mesmo tempo, Pessoa conhecia o livro de Unamuno *Por Tierras de Portugal y de España* (que ainda hoje faz parte da biblioteca pessoal do autor) e criticou-o firmemente na revista de Teixeira de Pascoaes. Em 1915, Pessoa escreveu a Unamuno, pedindo-lhe para ele fazer a recensão do primeiro número de *Orpheu*: o objetivo de Pessoa era divulgar a revista-órgão do Modernismo português também em Espanha, mas a carta nunca recebeu resposta. No fim de 1924, simultaneamente à publicação dos poemas heteronímicos de Pessoa na revista *Athena*, saiu a antologia poética *Teresa*, cujo subtítulo era *Rimas de un poeta desconocido presentadas y presentado por Miguel de Unamuno*. Unamuno apresentou como um tal Rafael o autor dos poemas, criando assim o seu primeiro experimento, digamos, heteronímico. Não obstante Unamuno provavelmente tivesse lido textos de Álvaro de Campos, não mencionou Pessoa enquanto predecessor da sua própria ficção heteronímica.

É possível que Pessoa e Unamuno tenham chegado a resultados literários pseudo-filosóficos muito parecidos percorrendo caminhos autónomos, mas o que desperta a nossa curiosidade é a contínua atitude de negação que existe entre os dois. Tudo pareceu passar-se como se nem Unamuno nem Pessoa quisessem confessar publicamente a relação putativa que se tivesse estabelecido entre eles. O carácter ocultador de tal relação é, não obstante, indício da importância que o pensamento de um pode ter tido para o outro e vice-versa. Seria para um estudo ulterior um re-enfoque sobre a diferença de base no pensar do escritor espanhol e do escritor português. Tal estudo perseguiria a linha clarividente do contraste irreconciliável entre o transcurso cristão, ou pós-cristão, de um Miguel de Unamuno e o geralmente reconhecido gnosticismo de Fernando Pessoa.

## Bibliografia

- Borges, P. (2017). «Mistério trans-ontológico e transfiguração do mundo em Álvaro de Campos». *Do Vazio ao Cais Absoluto ou Fernando Pessoa entre Oriente e Ocidente*. Lisboa: Âncora Editora, 73-82.
- Cardiello, A. (2010). «Pessoa, leitor de Gaultier: *De Kant à Nietzsche* (1910)». Borges, P. (ed.), *Olhares Europeus sobre Fernando Pessoa*. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 143-56.
- Carducci, G. (1906). *Poesie di Giosuè Carducci*. Bologna: Zanichelli.
- Coelho, A. Pina (1971). *Os fundamentos filosóficos da obra de Fernando Pessoa*, vol. 1. Lisboa: Editorial Verbo.
- Eckermann, J.P. (2016). *Conversações com Goethe nos últimos anos da sua vida: 1823-1832*. São Paulo: Editora Unesp.
- Finazzi-Agrò, E. (2008). «Angst e sentimento (do) trágico na moderna poesia de Língua Portuguesa». *Revista SCRIPTA*, 12(23), 131-47.
- Garcia, G. Cid de (2011). «Partes sem um todo: elementos para uma filosofia trágica em Fernando Pessoa». *Convergência Lusíada*, 25 (janeiro-junho), 61-73.
- Güntert, G. (1982). *Fernando Pessoa. O Eu Estranho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jankélévitch, V. (1938). *L'alternative*. Paris: Alcan.
- Lourenço, E. (1973). *Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*. Porto: Editorial INOVA.
- Martín García, J.L. (1990). «Fernando Pessoa y Miguel de Unamuno: las razones de un desencuentro». Santilli, M. da Aparecida (org.), *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira* (São Paulo, 1988). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 436-7.
- Pessoa, F. (1942). *Poesias*. Nota explicativa de J.G. Simões e L.de Montalvor). Lisboa: Ática
- Pessoa, F. (1944). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1966a). *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Org. por G.R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1966b). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Org. por G.R. Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- Pessoa, F. (1988). *Fausto. Tragédia Subjectiva (Fragmentos)*. Org. e nota à edição por T. Sobral Cunha. Lisboa: Editorial Presença.
- Pessoa, F. (2013). *Fausto*. Org. por T. Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água.
- Sá-Carneiro, M. (2015). *Mário de Sá-Carneiro – antologia*. Ed. de C. Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro.
- Seabra, J.A. (1990). «Poética e filosofia em Fernando Pessoa». Santilli, M. da Aparecida (org.), *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Secção Brasileira* (São Paulo, 1988). Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 401-9.
- Tennyson, A. (1958). *Poems of Tennyson*. Ed. by J. Hamilton Buckley. Cambridge: The Riverside Press.
- Unamuno, M. de [1912] (1995). *Del Sentimiento Trágico de la Vida en los Hombres y en los Pueblos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weil, S. (1991). *La pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.
- Wilde, O. (1947). *A Little Book of Aphorisms*. Collected by F.B. Wilcox. New York: Charles Scribner's Sons.

# «*Chassez le national, il revient au galop...*». Eugenio d'Ors en las *Décades* de Pontigny de 1931 Con seis cartas inéditas de Paul Desjardins y una de vuelta

Xavier Pla  
Universitat de Girona, Espanya

**Abstract** The French period of Catalan philosopher and writer Eugenio d'Ors (1881-1954) has not been sufficiently studied. The edition of six unpublished letters between D'Ors and Paul Desjardins, the famous director and organiser of the *Décades* of the abbey of Pontigny, which deal with the preparation and celebration of a seminar on the Baroque in the summer of 1931, offer a first reflection on the reception of D'Ors's thought in Paris. He was a presence oscillating between the initial dazzle and the subsequent disappointment, between blind admiration and irritated disenchantment.

**Keywords** Comparative literature. Eugenio d'Ors. Metahistory. Baroque. Pontigny Decades.

**Índice** 1 Eugenio d'Ors en París (1927-31). – 2 D'Ors en la abadía de Pontigny. – 3 La «querella» sobre el Barroco. – 4 Finalmente, *Du Baroque*. – 5 Seis cartas inéditas entre Paul Desjardins y Eugenio d'Ors (y una de vuelta).



#### Peer review

Submitted 2020-08-31  
Accepted 2020-10-03  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Pla, X. (2020). «*Chassez le national, il revient au galop...*». Eugenio d'Ors en las *Décades* de Pontigny de 1931. Con seis cartas inéditas de Paul Desjardins y una de vuelta». *Rassegna iberistica*, 43(114), 397-416.

## 1 Eugenio d'Ors en París (1927-31)

En otoño del año 1928 el semanario *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques* de París dedicó una entrevista a Eugenio d'Ors en su sección «Une heure avec...» (Lefèvre 1928).<sup>1</sup> Todos los grandes escritores que marcaron decisivamente la evolución de la literatura europea de entreguerras habían desfilado ante el periodista Frédéric Lefèvre (1889-1949), el cual, desde el año 1922 y hasta 1933, mantenía una de las rúbricas más famosas del periodismo literario en forma de entrevista con autores contemporáneos. Charles Maurras, Paul Claudel, la condesa de Noailles, Léon-Paul Fargue, Henri de Montherlant o Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, son algunos de los nombres ilustres que compartieron páginas con D'Ors en el volumen que, a finales de ese mismo año, constituyó la quinta serie de las entrevistas, publicadas posteriormente en forma de libro por la editorial Gallimard y que mantenía el mismo título inicial: *Une heure avec...* (Helbert 2012). Muchos años después, D'Ors, por su parte, agradecido reconecedor de su introductor en la cultura francesa más exquisita del momento, había calificado bien gráficamente a Lefèvre como un «Eckermann de cien Goethes», en un artículo publicado en *La Vanguardia* el 23 de septiembre de 1949.

Pero, de forma inesperada, D'Ors no citó al entrevistador Lefèvre en ningún despacho, archivo o biblioteca, o ni siquiera en un café o en una *brasserie*, como se hacía habitualmente, sino que un telefonema del mismo autor de *Tres horas en el Museo del Prado* (1922) advirtió aquella misma mañana al periodista francés de que sería recibido en un club selecto, esnob, masculino y eminentemente elitista de la plaza de la Concordia. Superada la sorpresa inicial, pues, la conversación, imitando a los pensadores griegos que D'Ors tanto admiraba, la mantuvieron, en el camino de los vestuarios y las duchas hacia la piscina, paseando con el albornoz puesto, chapoteando con los pies en el agua, observando el cielo de plomo a través de los altísimos ventanales y con un sorprendente chapuzón final por parte del entrevistado en bañador. No hay ninguna duda de que la anécdota constituía una más de las extravagancias y la afición por el histrionismo de quien, sólo unos años antes, tanto en Barcelona como en Madrid, había recibido los mayores elogios a que nunca un escritor catalán o español de su época había podido aspirar. Así lo hacía, por ejemplo, el crítico francés Marcel Robin (1912, 209), siempre atento a la cultura española y, en particular, a la literatura catalana, en el prestigioso *Mercur de France*, donde firmaba dos secciones, «Lettres d'Espagne» y «Revue des livres». Para Robin, D'Ors era el arti-

<sup>1</sup> La misma entrevista apareció, unos años más tarde, traducida al castellano: «Una hora con Eugenio d'Ors», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de febrero de 1931, 1-3.

culista más extraordinario que nunca había tenido Cataluña. El crítico francés, originario del Rosellón, calificaba a D'Ors de filósofo y artista, de «Protée insaisissable», al que la «jeune Catalogne» sólo podía deber beneficios espirituales. Consideraba que el *Glosario* era «prodigieux» y que constituía, en un elogio que debía convertirse en bien conocido y celebrado, una verdadera suma de los nuevos tiempos: «Le Glosaire n'est rien moins qu'une Somme des temps nouveaux» (Pla 2005, XIV).

Aunque en materia de elogios lo superaba, desde Alemania, comparándolo nada menos que con el mismo Sócrates, el hispanista Eberhard Vogel, catedrático en la Escuela Real Técnica Superior de Aquisgrán, traductor al alemán de *Els sots feréstecs* (1901), novela catalana de Raimon Casellas y también de la famosa novela breve *Josafat* (1906) de Prudenci Bertrana. Vogel era autor de un diccionario alemán-catalán. También Vogel, pues, se había hecho eco del pensamiento de Eugenio d'Ors publicando en la primavera de 1913 en el semanario antiliberal de Múnich *Allgemeine Rundschau. Wochenschrift für Politik und Kultur* una serie de crónicas sobre cultura española. En uno de sus artículos, «Ein Sokrates des modernen Spanien», Vogel explicaba su temprana relación como lector del *Glosario*.

Hace 6 años empecé a leer diariamente *La Veu de Catalunya* y encontré en sus columnas una contribución diaria, con el nombre de *Glosari*, firmada por un tal Xènius. Este diario está escrito en catalán y por eso es poco conocido en el extranjero, pero por su línea neutral y la variedad de los temas culturales que trata es mucho más que un diario de un partido de izquierda o de derecha: es un portavoz destacado de los regionalistas catalanes, cuyo programa está ganando cada vez más seguidores. Debo admitir que durante un tiempo [el *Glosari*] no me gustó. Me pareció que el seudónimo Xènius--guía turístico--procedía sobre todo de un defensor de una línea espiritual francesa al que, de vez en cuando, le gustaba mostrarse como conocedor de la forma alemana de pensar y trabajar. Por casualidad descubrí su nombre real: Eugenio d'Ors. (Vogel 1913)<sup>2</sup>

Aquel que primeramente le había parecido que tan sólo era un «brillante ecléctico», le aparecía ahora a Vogel como un filósofo de gran profundidad moral que, desde su labor del Instituto de Estudios Catalanes, «que ahora ya tiene más renombre en el extranjero que todas las universidades españolas», conseguía remover las conciencias de una sociedad que le seguía con fervor:

<sup>2</sup> La traducción al castellano es del Autor.

Le di el nombre de Sócrates moderno por sus contribuciones en *La Veu*, que divulgó, seguramente por falta de un diario de gran alcance, al estilo de Sócrates, que solía hacerlo mezclándose entre los jóvenes en mercados y campos de deportes. (Vogel 1913)

La excentricidad del balneario de París, pues, no era la primera ni la última ocasión en que D'Ors se servía de las diversas estrategias de autopresentación pública que debían hacerle tan conocido. Ni era, ni mucho menos, la primera vez en que el nombre de D'Ors recibía elogios indescriptibles en periódicos culturales europeos. Pero aquella interviniendo abría una nueva etapa basada en un proceso creciente de seducción intelectual que debía llevar Eugenio d'Ors a deslumbrar a determinados círculos de la vida cultural francesa y a desarrollar con especial insistencia su personal «heliomaquia», según el vocablo griego que solía utilizar, o combate por la luz. El crítico Guillermo Díaz-Plaja dejó escrito que la influencia de D'Ors en la capital francesa se afirmó rápidamente: «Su acción equivale a una *Aufklärung*, a una Política de las Luces como la que los enciclopedistas franceses irradiaron en el siglo XVIII» (Díaz-Plaja 1981, 18). En París, su nombre comenzó a ser conocido en fiestas mundanas, en salones de artistas y en otras manifestaciones de la vida cultural y política. Escribió en periódicos y revistas, impartió numerosos cursos y conferencias (en la Sorbona, en la *École du Louvre*, en la universidad de Poitiers...), y la mayoría de sus libros en castellano fueron traducidos al francés en las editoriales literarias y artísticas más prestigiosas. Mencionamos sólo algunos como ejemplo, porque la lista exhaustiva de libros y artículos sería larguísima: *Trois Heures au Musée du Prado* (Librairie Delagrave, París, 1927); *L'art de Goya* (Librairie Delagrave, París, 1928); *La Vie brève. Almanach* (ALA, Madrid-París-Buenos Aires, 1928); *Coupole et monarchie, suivi d'autres études sur la morphologie de la culture* («Les Cahiers d'Occident», Librairie de France, París, 1929); *Paul Cézanne* (Éditions des Chroniques du jour, París, 1930); *Pablo Picasso* (Éditions des Chroniques du jour, París, 1930). Sus interlocutores eran personalidades de primer nivel, de Valéry Larbaud a Jacques Maritain, de Paul Valéry a André Gide, pasando por un siempre omnipresente y muy activo Jean Cassou. La novedad más destacable era que, si bien D'Ors había recibido una gran atención periodística en París, al menos desde los años de la Primera Guerra Mundial, por su polémica posición 'neutralista' y su implicación en los postulados de Romain Rolland, hay que decir que hasta aquel momento la mayor parte de referencias eran sobre todo ideológicas y políticas, mayoritariamente provenientes del bando más culto pero también más reaccionario de la derecha y la extrema derecha francesas, con los nombres de Daudet, padre e hijo, y de Charles Maurras al frente. Por primera vez, en los años finales de la segunda década del siglo veinte, la presencia y la influencia

de D'Ors se extendía también a ámbitos más estrictamente literarios, como el grupo de intelectuales progresistas que se agrupaban en torno a *La Nouvelle Revue Française*, y también entre los ámbitos artísticos vanguardistas más relacionados con el Museo del Louvre.

## 2 D'Ors en la abadía de Pontigny

Pero, como había sucedido unos años antes en Cataluña y aún más, después, en Madrid, ciudad en la que su círculo de admiradores se había ido restringiendo rápidamente, también en París la audiencia obtenida por D'Ors fue de corta duración y, pronto, la sombra de su evolución ideológica, próximo al fascismo italiano y al falangismo español, enturbió su imagen en Francia. En 1928, desde una revista madrileña, un articulista anónimo ya le había advertido con cierto cinismo: «Ahora todo el mundo está por Usted. ¡Aprovéchese! Esto dura seis meses» (en D'Ors 1928, 1). La trayectoria literaria de Eugenio d'Ors pendulaba una vez más entre el deslumbramiento momentáneo y la decepción posterior, entre la admiración ciega y el desencanto resentido, quizá porque, tal como remarcó Albert Manent, la presencia de la obra de D'Ors, por muy crítica o triunfalista que sea, constituye un fenómeno cíclico de la cultura catalana, española y europea. Él mismo era quizás un «eon» y, sobre todo, una constante histórica, de flujo y reflujo (Manent 1999, 7).

Quizá por estas razones no hay casi nada más absurdo que hablar, en la trayectoria dorsiana, de una etapa barcelonesa y otra de madrileña. Y menos que añadir una de parisina o francesa. D'Ors da la sensación de ser un hombre que avanza siempre adelante, un escritor potentísimo y resistente que se despreocupa verdaderamente de saber si tiene o no lectores o seguidores, de si gusta o no, sabedor como era del valor de su trabajo en favor de la cultura y de su entusiasmo intelectual. En todo caso, unos meses antes de la conversación literaria y filosófica con Lefèvre, aún en pleno año 1927, D'Ors había fijado su residencia en París ya que había sido designado representante español en el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual y su presencia en los círculos literarios ya se empezaba a hacer notar.

Veamos, por ejemplo, una nota interesante de las memorias del filósofo Vladimir Jankélévitch cuando, siendo jovencísimo, había asistido a una de las famosas *Décades* de la abadía de Pontigny:

Car tout contribuait, pour le jeune Trissotin métaphysique que j'étais, à faire de Pontigny un village magique, un lieu exceptionnel où la conspiration des circonstances et la géographie rassemblait chaque été auprès d'un cloître cistercien les esprits les plus raffinés, les femmes les plus cultivées et les plus fameux écrivains d'Europe. Comment, au cours de nos existences parisiennes, au-



rons-nous pu rêver d'un choix aussi exquis, d'une rencontre aussi miraculeuse? Pouvoir prendre son café au lait avec André Gide, flâner dans les allées avec Eugenio d'Ors, jugar aux portraits avec Charles du Bos, voilà les divines faveurs que chaque été nous réservait. (Jankélévitch 1994, 230)

Es significativo que Jankélévitch asociara su paso por Pontigny con André Gide, Charles Du Bos y Eugenio d'Ors. La abadía de Pontigny, situada al norte de la Borgoña, había sido secularizada y comprada en 1906 por el profesor, periodista y filósofo Paul Desjardins (París, 1859-Pontigny, 1940). Desjardins tuvo la idea de poner el antiguo edificio cisterciense al servicio del debate intelectual y de la paz europea, y de lo que él llamaba la «unión por la verdad». Convocaba varias veces al año una serie de cursos, seminarios, encuentros y conferencias que solían durar diez días (de ahí las 'décadas') y que reunieron durante casi treinta años algunas de las más destacadas personalidades de la cultura de la Europa de entreguerras: André Gide, Charles du Bos, Roger Martin du Grand, Albert Thibaudet, Jacques Rivière, Paul Valéry, Jean Schlumberger, Ramon Fernandez, Gaston Bachelard, André Maurois, François Mauriac, los jovencísimos André Malraux, Jean-Paul Sartre, Alberto Moravia y Vladimir Jankélévitch, y autores extranjeros tan importantes como Thomas Mann, Albert Einstein, el conde de Keyserling, Tagore o el crítico Nikolai Berdajev.

Hay que decir que la idea fue, en aquel momento, de una gran modernidad: se trataba, ciertamente, de invitar a algunas de estas grandes personalidades a debatir sobre un tema previamente conocido y compartido, pero proponiendo a los participantes convivir juntos en la abadía durante aquellos diez días, donde todo se hacía colectivamente: comer, dormir, pasear por los jardines o estudiar en la biblioteca. Así se cumplía el objetivo de Pontigny, que consistía en relacionar *étude* y *repos*. Además de elegir a un intelectual de referencia, que hacía de 'relator', por decirlo así, el mismo Desjardins se encargaba de elegir y de invitar a los interlocutores ideales para fomentar el debate durante el transcurso de aquellos días, formando una especie de fila cero de lujo, así como de seleccionar a algunos estudiantes o doctos que, con beca, tenían derecho a participar en los debates, pero no a intervenir. En cada *Décade* o *entretien* se solían reunir unas cincuenta personas, con uno o dos líderes o conductores. Einstein, por ejemplo, coordinó una *Décade* sobre la concepción física del mundo. Paul Valéry otra sobre la teoría del ritmo. André Maurois pudo exponer sus concepciones sobre la biografía. La fórmula, y sobre todo su espíritu, tuvieron tanto éxito que todavía hoy las décadas de Pontigny se siguen celebrando, por ejemplo, en los famosos coloquios de Cerisy.

No se sabe exactamente de qué forma D'Ors entró en contacto con el mundo de Pontigny y, personalmente, cómo conoció a Paul Desjardins. Quizás a través del incansable hispanista Jean Cassou, citado

varias veces, quizá por el éxito palpable de las innumerables publicaciones dorsianas en francés, sobre todo sus reflexiones sobre El Greco y sobre Goya, y también sobre el Museo del Prado. El caso es que pronto Desjardins propuso a D'Ors organizar y dirigir uno de los *entretiens* de Pontigny. Sin embargo, parece que hubo una primera tentativa, en el año 1929, que había resultado fallida. D'Ors habría propuesto como lema *Les termes sousconscient et subconscient sont-ils synonymes?*, Pero André Gide lo habría vetado, sin que se sepa exactamente el por qué. Y es una lástima porque, según se deduce, D'Ors hubiera querido hablar de la figura y de la obra de su amigo Salvador Dalí. En todo caso, la idea de Desjardins de organizar una *Décade* con el objetivo de rehabilitar la estética barroca en Francia debía ya empezó a correr cuando D'Ors hizo su flamante aparición en la capital francesa. A través de Jacques Heurgon (París, 1903-95), profesor latinista de la Sorbona y miembro de la Escuela Francesa de Roma (y casado con la hija de Desjardins), Pontigny empezaba a pensar en convocar a diversas personalidades de la historia del arte dispuestas a participar en un debate que se anunciaba apasionante sobre el concepto mismo de Barroco, tan a menudo desprestigiado en la cultura francesa, que siempre la había visto (al menos hasta ese momento) como un fenómeno ajeno, como una especie de «verruga» más propia de las culturas española y portuguesa. En una carta de Heurgon al escritor y crítico literario Charles du Bos, el primero explicaba a principios de 1931:

Cette Décade s'annonce assez belle à ce qu'il me paraît. J'ai rassemblé à Rome un fort contingent d'Allemands: je crains seulement leur érudition qui, personnellement, m'intéresserait fort, mais que je crois difficilement assimilable à tous nos amis de Pontigny. Je suis heureux de la venue de Cassou, j'aimerais bien que la critique française fût plus largement représentée: Fosca et Alfassa ne viendraient-ils pas? (Chaubet 2000, 139)

Pero, a Paul Desjardins, le faltaba una personalidad capaz a la vez de teorizar sobre el concepto de Barroco y con suficientes conocimientos de historia del arte para poder debatir con los especialistas, un verdadero teórico de la cultura que fuera también un historiador de la cultura. Y este no podía ser otro que Eugenio d'Ors. Un primer título para el seminario, sin embargo, tuvo que ser descartado, sin que tampoco se sepan las razones exactas: *Du Baroque et de l'éternelle résistance de l'esprit français au Baroque*. La *Décade* se tituló, finalmente, *Sur le Baroque et sur l'irréductible diversité du goût suivant les peuples*. El encuentro se desarrolló en la abadía de Pontigny entre el 6 y el 16 de agosto de 1931. Los invitados con quien D'Ors debía interlocutar eran, efectivamente, de primer nivel dentro de la historia del arte de la época, profesores enviados por el Ins-

tituto de Arte de Hamburgo (discípulos de Wöflin, Warburg y Burkhart) y del Instituto Germánico de Roma, entre los que destacaban Rudolf Wittkover (1901-71), Walter Friedlander (1873-1966) y el belga Paul Fierens (1895-1957). Erwin Panofsky fue baja de última hora. Cassou tampoco llegó a asistir.

### 3 La «querella» sobre el Barroco

En el Fondo Eugeni d'Ors, que se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya, en Sant Cugat, se conservan las cartas entre Paul Desjardins y Eugenio d'Ors que dan testimonio de los preparativos inminentes de la *Décade* sobre el Barroco. Seis son cartas de Desjardins a D'Ors, y sólo una es copia de una carta de D'Ors a Desjardins. Son todas inéditas, escritas entre los meses de junio, julio y agosto de ese mismo año 1931, inmediatamente antes de la celebración del seminario. Se puede documentar así, por primera vez, la relación personal entre Desjardins y D'Ors, marcada por el respeto y la admiración mutuos, así como el cuidado con que el primero organizaba los seminarios: invitados ilustres, becarios, preparación de un «*syllabus*» con el programa de los debates, edición de un breve prospecto con las principales ideas dorsianas y, también, propuesta de un «*photoscope*», un pequeño film con una selección de imágenes para ejemplificar las tesis defendidas o promovidas por el autor. La principal discusión, sin embargo, afectaba al nombre y al número de los expertos invitados. Ni Pedro Salinas ni Américo Castro, propuestos por el pensador catalán, pudieron asistir finalmente, como tampoco lo hicieron los eruditos portugueses cuya presencia tanto Desjardins como D'Ors consideraban indispensable. Marcelino Domingo, su nombre se baraja también entre los corresponsales, no pudo asistir tampoco. En realidad, sólo un amigo personal de Eugenio d'Ors, el ingeniero José Antonio de Artigas Sanz (Madrid, 1887-1977), exalumno de la *École Nationale des Ponts et Chaussées* de París, estuvo presente todos los días.

Parece como si, por azar o por voluntad propia, D'Ors hubiera preferido personalizar él solo el debate con los historiadores germánicos, evitando que nadie le pudiera llegar a hacer sombra. De este modo, D'Ors pudo desarrollar, con todo el brillo y la seguridad necesarias para el caso, sus innovadoras teorías sobre el Barroco y sobre el barroquismo. Su particular defensa se sostenía en el carácter transhistórico del Barroco y la concepción que defendía era que el barroquismo debía ser considerado como una constante histórica. Estos presupuestos sorprendieron mucho y provocaron una explícita desconfianza entre los seguidores de Wöflin durante aquellos días. Como ya es conocido, D'Ors proponía reemplazar la noción de «El Barroco», en tanto que categoría puramente de categorización histórica y restringida al ámbito de las artes plásticas, por la de «lo barroco», entendida co-

mo una categoría filosófica, como una constante histórica y estética contrapuesta a «lo clásico» (*Du Baroque* y *Du Classique*, en francés). Sin embargo, no puede olvidarse que D'Ors era, por encima de todo, un escritor, un creador de metáforas sorprendentes, un filósofo que sabía acuñar con facilidad imágenes y conceptos. Y es por aquí, junto con su denuncia de las tesis nacionalistas, que él abominaba, al menos teóricamente, que estalló la discusión durante el seminario. D'Ors hablaba de las «formas que vuelan» (identificadas con lo barroco) ante las «formas que pesan» (clásico). En el capítulo que aparece en el que ya será uno de sus libros más reconocidos, *Du Baroque* (publicado, finalmente, en 1935), titulado «La querrela de lo Barroco en Pontigny», D'Ors se explicaba de manera clara y comprensible sobre cuáles eran sus intenciones y sus propósitos:

Se trataba de un examen genérico del problema, de buscar la definición esencial de lo barroco a través de la pluralidad específica de sus manifestaciones históricas y locales. (D'Ors 2002, 61)

Dos aspectos eran especialmente destacados: de una parte, las relaciones del barroquismo con el espíritu portugués; de otra, las que tuviera, bajo signo positivo o negativo, con el espíritu francés. (63)

Confrontar las leyes esenciales de dos estilos, correspondientes a dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las «formas que pesan», y el barroco, todo música y pasión, en que las «formas que vuelan» lanzan su danza. (64)

El gótico es un estilo inscrito en el tiempo, un estilo terminado. Si se le resucita, será por restauración o *pasticcio*: todos los Viollet le Duc del Ochocientos, cualesquiera que fuesen sus talentos, resultan de ello buena prueba. En cambio, el estilo barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente. (64)

También hay que admitir que la formulación dorsiana contenía una cierta dosis de voluntaria provocación ante los venerables historiadores alemanes. Y así, por ejemplo, como quien no quiere la cosa, D'Ors afirmaba que el descubrimiento de la circulación de la sangre por parte de Miguel Servet era un acto barroco: «...calificar de barroco el descubrimiento de la circulación de la sangre--que sustituye, en efecto, por un símbolo dinámico el símbolo estático tradicional» (D'Ors 2002, 97). Al parecer, el argumento más decisivo, lo que hizo decantar finalmente la balanza de la discusión sobre las postulaciones dorsianas, y el que más convenció personalmente a Desjardins, fue el análisis de la imagen de la ventana de Tomar, la más famosa de estilo 'manuelino', que se encuentra en el claustro del Convento

de Cristo, en Tomar, en Portugal, encargada por D. Manuel I y ejecutada por Diogo de Arruda hacia los años 1510-13; es decir, una obra históricamente muy anterior a la periodización barroca convencional.

Pero la discusión más importante tuvo que ver con un elemento no imprevisible pero muy significativo. A las reticencias nacionales francesas, que continuaban haciendo explícita su desconfianza a reconocer cualquier tipo de manifestación barroca en Francia, se añadieron las reticencias nacionalistas expresadas tanto por los discípulos de Wöfflin como por los compañeros de Panofsky, los cuales continuaban considerando exclusivamente el hecho barroco como propio del ámbito meridional, especialmente portugués, español e italiano. De ahí que valga la pena reproducir la expresión, tanto irónica como formativa, que D'Ors expresa en la única carta que se conserva dirigida a Desjardins. Quizá es inevitable, viene a decir al autor de *La Bien Plantada*, a pesar de uno y otro, que siempre reaparezcan las cuestiones de las identidades nacionales: «*Chassez le national, il revient au galop...*», afirma D'Ors, remedando el famoso «*Chassez le naturel, il revient au galop*», frase del dramaturgo francés Philippe Néricault Destouches extraída de su comedia *Le Glorieux* (1772). Tantos veces dicha y repetida en el siglo siguiente y en los nuestros, esta frase era, en realidad, una adaptación de un proverbio de Horacio incluido en la décima de sus *Epistolas*: *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*. A D'Ors, le gustó, en más de una ocasión ironizar sobre este viejo proverbio, como en esta irónica «Glosa de la rasura»:

Demasiado lo sabemos, que siempre se vuelve a caer en lo natural. Demasiado lo sabemos que las victorias del Espíritu han de ser precarias... *Chassez le naturel, il revient au galop*.

¿Quién lo ignora, entre cuantos, por ejemplo, se afeitan cada día?

Lo cual no quiere decir que no convenga andar cada día bien afeitado. (D'Ors 1927)

El mismo D'Ors, en su *Glosari* catalán, ya había manipulado anteriormente una vez la misma cita con estas palabras: «*Chassez l'irrationnel, il revient au galop*» (en Rius 2014, 35).<sup>3</sup> Una forma sintética por parte del autor del *Glosario* de decir que parece imposible desprenderse totalmente de las tendencias 'naturales' o intentar disimularlas. Lo que, dicho en el año 1931, y pensando en los hechos históricos posteriores y en su propia evolución ideológica, no deja de tener un trasfondo, quizás, tenebroso.

<sup>3</sup> También en una glosa publicada unos meses antes, el 28 de enero de 1927, en *ABC*, titulada «Acerca del paisaje de los alrededores de Madrid y de la pintura de paisaje en general», D'Ors se refería al proverbio de Destouches, sin citar a su autor: «*Chassez le naturel, il revient au galop*, dijo el preceptista; con no menos razón pudiera decirse: 'Desterrad al espíritu y él, en volandas, os volverá...'».

En todo caso, muchos años después, D'Ors hizo una pequeña y emotiva confesión sobre la «querella» suscitada por las discusiones sobre el Barroco durante los diez días de Pontigny. En un artículo, publicado inicialmente con el título «Más experiencias» en su sección «Estilo y cifra» del periódico *La Vanguardia* el 19 de julio del año 1944, D'Ors reconocía abiertamente haber tenido que lidiar con las reticencias de los historiadores germánico. Pero, en una anécdota que podía elevar fácilmente, una vez a más, a categoría, según su modo habitual de pensar, el filósofo explicaba de manera detallada y sorprendentemente irónica quien era la única persona que, a lo largo del seminario, le había entendido realmente:

Siempre me acordaré de lo ocurrido en Pontigny, cuando mis batallas para imponer la convicción de que el Barroco es una constante. Tratábase, después de todo, de algo bastante sencillo: de reconocer que, si una arquitectura, como la de la ventana portuguesa de Tomar, presenta *los mismos caracteres* que se han atribuido al estilo barroco y pertenece al siglo XV, *no cabe decir* que el Barroco sea un fenómeno histórico producido en los siglos XVII y XVIII. Pero esto, tan sencillo, no lo entendían un grupo de jóvenes alemanes, discípulos de Wölfflin, emperados en que si la Contrarreforma, si la imitación del templo del *Gesú*, de Roma, etc., etc., etc. En esto, hacia el término de la década, cayó un domingo y me fui a misa a la antigua iglesia cisterciense.

Había en la iglesia una viejecilla de cofia, que yo reconocí como una que, ante la extrañeza de no pocos de los reunidos y la habituada indiferencia de los otros, que ya habían estado allí en años anteriores, se encontraba presente en todas nuestras tenidas, sin tomar parte en ellas y haciendo calceta, al arrimo del fuego que el frío y la humedad de la Borgoña obligaban ya a encender en aquellos postreros días de agosto. Ya había preguntado yo quién era la anciana: dijéronme que la viuda del alcalde difunto, a la cual, por tolerada costumbre y porque no molestaba a nadie, se dejaba asistir... Pues bien, esta señora, levantándose al entrar yo en la iglesia, me indicó un lugar. Comprendí a poco que este era un lugar de honor, probablemente el correspondiente al alcalde y que el nuevo no ocupaba, porque no iba a misa. Me creí, pues, en la obligación de cortesía de saludar a la anciana, al salir, dándole las gracias por su atención. Cambiamos entonces unas palabras.

«Señor - me dijo ella -, yo soy una pobre mujer, yo no entiendo nada... Yo me figuraba que lo barroco era una especie de perlas... Pero creo que en las discusiones es usted quien lleva la razón». «¿Cómo?» - exclamé sorprendido -. «Sí... porque yo, lo repito, yo no sé nada, yo soy una pobre mujer. Pero cuando veo que vuelven las golondrinas, me digo: es la primavera, como el año pasado. Y cuando veo las amapolas, me digo: es el verano. Doy a lo que veo

el mismo nombre de siempre...» ¡Aquella buena mujer había entendido, así, llanamente, lo que les costaba tanto entender a los pedantes diplomados!

¿Podía un público de Ateneo, al llegar a la autenticidad del pastor de Belén o a la de la alcaldesa de Pontigny, llegar a sus dones de adivinación inmediata? Así lo espero; así creo que la experiencia me lo ha demostrado. Con no poca ilusión de mi parte, desde mi pupitre de comentarista, vi en la penumbra de abajo blanquear, aquí y allá, algún pañuelo de enjugar lágrimas. Y hasta - no sé si a beneficio de la presencia de la familia de algún actor - el gemir de un niño de pecho quebró la atención, desde la galería alta. Por un momento, nos pudimos creer en el ambiente de una función dominguera de Rambal. (D'Ors 2006, 157-8)

#### 4 Finalmente, *Du Baroque*

Cuatro años más tarde, en 1935, Eugenio d'Ors publicó *Du Baroque*, la traducción francesa de *Lo Barroco* en la prestigiosa editorial Gallimard. La traducción fue a cargo, nada más y nada menos, de Agathe Rouart-Valéry (1906-2002), hija del poeta Paul Valéry y autora de numerosos ensayos biográficos y ediciones de la obra de su padre. Antes, D'Ors se permitió publicar un sesudo artículo teórico sobre el concepto de metahistoria, así titulado: «Métahistoire. Le baroque, constante historique», en la prestigiosa *Revue des Questions Historiques* (D'Ors 1934). La primera edición española no apareció hasta el año 1944. Es quizás, junto con el libro sobre el Museo del Prado, la obra más reconocida de un autor quien, en Cataluña, es sobre todo reconocido como el gran teórico del novecentismo y del neoclasicismo. Una más de las apasionantes contradicciones dorsianas. Hoy este libro se puede encontrar traducido en muchas lenguas (aunque no existe edición en catalán) y es, junto a los *Écrits sur l'art* del pintor Antoni Tàpies, el único de autor catalán que aparece en la célebre colección francesa «Folio de bolsillo».

*Du Baroque* es un libro delicioso, una especie de obra autobiográfica que reúne lo mejor del estilo dorsiano y de la peculiar forma de pensar de su autor. El argumento de este peculiar libro, a la vez ensayo novelado y memorias intelectuales en forma ensayística, es el enamoramiento del protagonista de una categoría: el Barroco. El nudo de la trama es presentado como el episodio de una boda: «la prueba concluida, el premio adjudicado, he aquí a un hombre que se desposa con su teoría y que, venido el otoño, parte en su compañía del país borgoñón» (D'Ors 2002, 26). Los artículos iniciales del volumen («Fechas») muestran los encuentros azarosos, fugaces, con la idea. Los últimos («Viajes»), recuperados de recuerdos posteriores, ejemplifican la identificación consciente entre el pensador y la Categoría,

la delectación en la teoría. Pero, según destaca Rossich, como ocurre siempre con el enamoramiento, la enamorada (lo sabían bien los barrocos) es una fantasía, una construcción engañosa. La propuesta de D'Ors no se escapa de este esquema: la dama de Eugenio d'Ors no es la realidad del barroco, intuida pero aún por descubrir, sino su idea del barroco, la representación de ella (o del otro) tal como nos la imaginamos (Rossich 2016).

La participación de Eugenio d'Ors en la *Décade* de Pontigny en verano de 1931 fue brillante, pero hay que admitir que su luz, en Francia, fue quizás poco duradera. El estallido de la guerra civil española, su implicación en el fascismo y en el falangismo, sus cargos políticos en los primeros años de la dictadura franquista, sus complicidades con el gobierno de Vichy, con Maurras y *l'Action Française* (Pla 2012), reservaron a D'Ors un lugar para la historia que no es precisamente confortable. Pero de los intensos años de D'Ors en París quedan artículos, libros, retratos, entrevistas, monólogos, diálogos, discusiones, descalificaciones, tesis superadas y tesis que se mantienen, y todo tipo de imágenes que bien deben ser estudiados y poder ser interpretados.



## 5 **Seis cartas inéditas entre Paul Desjardins y Eugenio d'Ors (y una de vuelta)**<sup>4</sup>

1  
[De Paul Desjardins a Eugenio d'Ors]

Abbaye de Pontigny  
Foyer d'Étude et de Repos

Mardi, le 23 juin 1931

Monsieur et illustre et cher ami,

Si vous n'avez pas totalement oublié qu'il y aura ici une «Décade du Baroque», du 6 au 16 août, je suis assuré de vous. Car vous savez que ce sujet a été choisi pour vous, afin de vous donner occasion, dans un petit cercle d'esthéticiens, d'historiens et d'amis de l'art, venus de diverses capitales, d'exposer une théorie sur laquelle on a beaucoup disputé, mais dont seul l'auteur est autorisé à dégager le sens. Vous savez aussi que cette fois, plus encore que l'an dernier, votre absence ferait tout effondrer, et vous ne voulez pas faire ce tort à des personnes qui vous admirent et se sont fiées à vous.

Il serait temps que vous prissiez soin de nous signaler –sinon de nous communiquer--ce que vous avez publié sur la question. De divers côtés des esquisses de programmes sur «l'art Baroque» et la psychologie qu'il implique, m'ont été adressées. Mais c'est votre esquisse à vous que je désire. Jean Cassou sera là. Il s'y est engagé. Je vais d'autre part quêter un engagement analogue à Mlle. Acevedo. Y aurait-il d'autres invitations que vous seraient agréables? Cassou me recommande un de vos compatriotes, Pedro Salinas. Quel est votre sentiment à cet égard?

Je serai à Paris demain mercredi et après-demain, 27 rue Boulainvilliers, XVIe tel. Auteuil 49.35. Peut-être trouverai-je le loisir de passer à l'Hôtel Kléber.

Veillez, cher Monsieur, agréer l'assurance de mes sentiments dévoués,

PAUL DESJARDINS

---

<sup>4</sup> Las cartas se conservan en la UC 3603: Paul Desjardins del Fondo Personal Eugenio D'Ors (ANC1-255) del Arxiu Nacional de Catalunya de Sant Cugat. Agradezco al personal del archivo las facilidades para la consulta y digitalización de los documentos.

2  
[De Paul Desjardins a Eugenio d'Ors]

Abbaye de Pontigny  
Entretiens d'Été

Samedi, le 4 juillet 1931

Cher monsieur d'Ors,

Nonobstant deux petites inexactitudes sur l'adresse (ce n'est pas moi mais Dujardin qui a pour prénom Édouard, et l'*Union pour la vérité* siège au 21 de la rue Visconti, non au 40), votre lettre du 29 juin, renvoyée de Paris, m'est bien arrivée ici ce matin. Je vous remercie cordialement de votre ponctualité, ainsi que de la peine prise. Vous eussiez pu épargner celle-ci et vous contenter d'une référence aux pp. 14 et 16 de votre volume *L'Art de Goya* (traduction Sarraïlh), puisque vous en reproduisez les termes dans l'énoncé de vos thèses initiales. Je le ferai à mon tour dans notre petit «*syllabus*» en ramassant un peu, car il faut être bref extrêmement: cela frappe d'autant plus. Quand vous serez à Paris, vers le 15 de ce mois, il sera probablement temps encore (hélas!) pour qu'une épreuve en pages vous soit soumise. Voilà donc fixé, par vous-même, le sommaire des *Deux ou trois conversations liminaires*, qui doivent s'engager sur vos thèses et sous vos auspices. Je vous suis *très reconnaissant* de cette magistrale mise en train. Les professeurs Friedländer, Neumayer, Brauer, Tietze, Fokker, Longhi, Muñoz, etc, et mon ami Paul Fierens se lanceront à leur tour sur vos traces.

Je vous demanderai encore de vouloir bien alerter et convier les amis portugais dont vous me parlez. Tant mieux s'ils sont à Paris présentement. La lettre que j'avais adressée à Antonio Sergio de Souza m'est revenue avec la mention : «Parti sans adresse», donc pour le Portugal, dont vous m'avez signalé l'importance, la place est inoccupée. Je m'en rapporte à vous pour que cette lacune soit comblée au mieux. Si, de plus, vous rencontrez un de vos amis espagnols, M. Pedro Salinas, recommandé par Cassou, ou bien tel autre que vous préférez, veuillez user pour l'entraîner de votre pouvoir de magnétiseur. La limite du nombre étant fixée par les disponibilités: il reste trois places, quatre au plus. Et, naturellement, la pauvreté de notre budget nous fait une loi de préférer ceux qui pensent, outre leur compétence, contribuer –au moins dans la série B- à leur entretien.

Ma seconde requête sera pour vous prier d'apporter, le 15 juillet, un choix de *douze illustrations*-- pour *l'Espagne et le Portugal*--très caractéristiques de ce que vous entendez par *le Baroque*, sous *ses formes diverses*- de sorte que j'en puisse faire exécuter un film, pour le *photoscope*, qui sera projeté sur l'écran durant vos démonstrations. J'adresse la même demande aux italiens, aux flamands, aux allemands et aux tchèques. Nous aurons 50 illustrations en tout. J'ai

pensé, en lisant ce que vous dites (*Vie de Goya*, pp. 192-3), qu'il serait intéressant de faire projeter des figures *analytiques*, pour un *détail technique*, et *comparatives*, sur le «*brisement*» ou bien «*l'oscillation des lignes*» chez les *baroques du Midi* et ceux du *Nord*. Une fois notre film exécuté, j'en ferai tirer un certain nombre d'exemplaires, et j'offrirai en exemplaire à chacun de ceux qui auront coopéré. J'espère être suffisamment clair dans ma proposition comme dans ma requête.

Au revoir, cher monsieur d'Ors, à bientôt donc; avec l'hommage de mon admiration, veuillez trouver ici l'assurance de mon amitié dévouée.

PAUL DESJARDINS  
(à Pontigny, Yonne, France)

## 3

[De Paul Desjardins à Eugenio d'Ors]

Abbaye de Pontigny  
Entretiens d'Été

7 juillet 31

Monsieur et cher ami,

Je vous remercie de vous occuper ainsi diligemment de la décade. Nous ne pouvons songer à inviter toutes les personnes que vous suggérez, à vous de choisir entre elles celles qui vous paraissent particulièrement compétentes et susceptibles d'apporter un concours utile--en évitant les doubles emplois et, bien entendu, les non valeurs.

Pour représenter le monde historique en ce qui regarde la culture propre et sa participation à la culture européenne générale, quatre personnes représenteront le contingent auquel nous sommes forcés de nous borner. Mlle. Acevedo et Mlle. Sundt sont invitées d'ailleurs et ne sont pas comprises dans les 4 personnes dont il s'agit. Il nous paraît de la plus grande importance que quelqu'un vienne représenter le Portugal, qui paraît, à côté de l'Espagne, offrir un champ d'études restreint, mais capital. Une seule personne suffirait à le faire: M. Figueiredo directeur du musée de Lisbonne et résidant actuellement à Paris, nous paraît tout indiqué. Nous lui envoyons un petit mot.

Pour les boursiers, si ce sont des élèves, des jeunes gens, ils ont droit à la série B. Nous serions très contents que la participation portugaise fut importante et revêtît même un caractère officiel, mais nous sommes plus avides d'avoir des compétences que de simples auditeurs.

Pour tout, nous nous en rapportons à vous, à votre connaissance des personnes et à votre divination pour ce qui représente nos possibilités et nos usages à Pontigny.

Ne serait-il pas intéressant, d'autre part, d'avoir quelques nues sur le drame espagnol et les représentations populaires? Sur tout ce qui est propre à l'Espagne et ne se retrouve pas ailleurs?

Bien cordialement, merci

PAUL DESJARDINS

4

[De Eugenio d'Ors a Paul Desjardins]

Jorge Juan, 37  
Madrid

11 Juillet 31

Monsieur Paul Desjardins, à l'Abbaye de Pontigny

Cher Maître et ami,

Avant même d'avoir reçu votre dernière lettre, j'avais déjà fait interrompre toute gestion se rapportant à l'envoi de boursiers à Pontigny de la part de l'École Sociale, du Ministère de l'Instruction Publique ou du Gouvernement portugais, puisque vous me disiez dans l'antérieure qu'il ne restait de disponible que trois places pour la première Décade. Cette raison suffisait, sans besoin d'avoir recours à une attribution d'après la géographie politique de la culture où il est inévitable, malgré vous, malgré moi, malgré toutes nos préférences idéologiques, que les questions nationales réapparaissent:

«Chassez le national, il revient au galop...»

Pour ce qui est les sollicitudes privées, je n'en maintiens donc que deux, celles qui m'avaient été communiquées d'une façon explicite. Il y aurait lieu, peut-être, si vous souhaitiez donner un principe de signification à la collaboration portugaise, l'invitation à M. Cortesao, M. de Figueredo étant exclusivement spécialisé dans la partie artistique et n'ayant d'ailleurs, je crois, des facilités d'élocution particulièrement favorables.

Ce que je regrette le plus, c'est la non intervention de Madame Landowska, laquelle pourtant, pressentie par moi, avait déjà fait espérer qu'il lui serait possible de faire acte de présence à Pontigny. Mais, je ne sais pas si le cas pourrait entrer dans le cadre accordé à la culture polonaise.

Je n'ai pas tout à fait compris le caractère du film dont vous me parlez dans votre lettre antérieure. J'ai fait donc l'acquisition de quelques photographies se rapportant à l'histoire du Baroque espagnol et je dirai à M. Cortesao, si toute fois il vient à Pontigny, d'y apporter quelque chose concernant le Portugal. J'aurai soin aussi d'avoir avec moi le livre d'Otto Schuber.

J'ai bien reçu le dernier numéro de *Bulletin* de l'Union pour la Vérité. C'est une petite brochure pleine d'Esprit à craquer.

À très bientôt et bien cordialement et respectueusement à vous,  
EUGENIO D'ORS

5

[De Paul Desjardins a Eugenio d'Ors]

Société de l'Abbaye de Pontigny  
Monsieur Eugenio d'Ors  
7, rue Belloy  
France

18.VII.31

Cher Monsieur et ami,

Je ne vous écris pas, parce que j'espère vous voir prochainement; et je vous prie d'être notre obligeant et persuasif recruteur auprès de M. Cortesao.

Au surplus, les invitations que vous ferez seront toujours sûres de notre approbation, dans les limites, malheureusement étroites, où nous confine le très petit nombre de places restantes.

Nous espérons que vous apporterez les documents répondant à notre démonstration. Nous ferons exécuter le film ici. La photocopie se prépare. Il suffit que vous apportiez les documents, quels qu'ils soient.

Bien cordialement, avec gratitude

PAUL DESJARDINS

Le professeur Panofsky conteste que Greco soit un exemple de Baroque authentique. Mais, pour les architectes, pas de difficultés. Et pour Goya, cela va sans dire.

6

[De Paul Desjardins a Eugenio d'Ors]

Abbaye de Pontigny  
Entretiens d'Été

20 juillet 1931

Cher Monsieur et ami,

Je vous ai envoyé tout récemment une carte à Madrid, que vous n'avez pu recevoir.

Nous pensons qu'il vous sera possible, après recensement des participants, de ratifier d'invitation que vous avez bien voulu faire à M.

et Mlle Artigas. Ils recevront sous peu le programme comportant leur inscription définitive.

Pour M. Marcelino Domingo, Ministre de l'Instruction Publique, nous serions très flattés de le recevoir, mais nous ne savons pas si nous pourrions disposer d'une place digne de lui être offerte.

D'autre part, M. Américo Castro, ambassadeur à Berlin, a fait prévoir sa venue très probable, au moins pendant une partie de la *décade*.

Quant aux représentants portugais, nous n'avons pas écrit à M. Figueredo. Et nous nous félicitons puisque vous pensez que M. Cortesao serait plus désirable. Nous avons écrit à ce dernier.

Je serai à Paris mercredi soir et nous pourrions alors prendre rendez-vous,

Bien cordialement,

PAUL DESJARDINS  
à Paris, 27 rue Boulainvilliers XVI<sup>e</sup>  
tel. Auteuil 49.35

7

[De Paul Desjardins à Eugenio d'Ors]

[août 1931]

Cher Monsieur d'Ors,

Pardonnez-moi, nous devons partir à midi pour Pontigny, comme je vous l'avais annoncé. Vous ne trouverez donc personne.

Veillez laisser votre petit programme. Ma femme me le fera parvenir.

J'ai envoyé à l'imprimerie, faute du texte amendé, une page de vous, tirée de *Goya, peintre baroque*. Elle reproduit exactement ce que vous m'aviez proposé. Vos variantes serviront à Pontigny même, pour ouvrir la *Décade*. Nous étions à la dernière limite pour l'imprimeur. Encore une fois, pardonnez-moi.

Veillez laisser aussi à ma femme, c'est à dire à la maison de Passy, votre *Schubert*. Vous le retrouverez à Pontigny.

Ci-inclus une petite liste de morceaux de musique appropriés à notre démonstration, ainsi qu'il était convenu.

Bien cordialement à vous, et à jeudi prochain, au vieux moutier,

PAUL DESJARDINS

## Referencias bibliográficas

- Chaubet, F. (2000). *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Díaz-Plaja, G. (1981). *El combate por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio D'Ors*. Barcelona: Espasa-Calpe.
- D'Ors, E. (1927). «Glosa de la rasura». *ABC*, 3 de mayo, 1.
- D'Ors, E. (1928). «Palique». *Nuevo Mundo*, 16 de noviembre.
- D'Ors, E. (1934). «Métahistoire. Le baroque, constante historique». *Revue des Questions Historiques*, 62(6), 29-34.
- D'Ors, E. (1935). *Du Baroque*. Trad. par Mme. A. Rouart-Valéry; prologue de l'auteur. Paris: NRF; Librairie Gallimard.
- D'Ors, E. (1944). «Más experiencias». *La Vanguardia Española*, 19 de julio, 3.
- D'Ors, E. (1949). «Xenien». *La Vanguardia Española*, 23 de septiembre, 3.
- D'Ors, E. (2002). *Lo Barroco*. Ed. de A. d'Ors y A. García Navarro. Madrid: Tecnos; Alianza.
- D'Ors, E. (2006). *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva*. Ed. de A. d'Ors y A. García Navarro. Sevilla: Renacimiento.
- Fierens, P. (1931). «À Pontigny. Entretiens sur le Baroque». *Les Nouvelles Littéraires*, 29 de agosto, 8.
- Helbert, C. (2012). «Frédéric Lefèvre et *Les Nouvelles littéraires*», dans «*Les Nouvelles littéraires: une idée de littérature?*», *Fabula/Les colloques*, «*Les Nouvelles littéraires: une idée de littérature?*». <http://www.fabula.org/colloques/document1455.php>.
- Heurion-Desjardins, A. (1964). *Paul Desjardins et les Décades de Pontigny. Études, témoignages et documents inédits*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Jankélévitch, V. (1994). *Premières et dernières pages*. Paris: Seuil.
- Lefèvre, F. (1928). «Une heure avec... Eugenio d'Ors». *Les Nouvelles Littéraires, Artistiques et Scientifiques*, 27 octobre, 1 et 6.
- Manent, A. (1999). «Els retorns d'Eugeni d'Ors». Tusquets, J., *L'imperialisme cultural d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Columna, 7-18.
- Pla, X. (2005). «Presentació». Pla, X. (ed.), *Eugeni d'Ors: Obra Completa*. Vol. 4, *Glosari 1912-1913-1914*. Barcelona: Quaderns Crema, XIII-XXXIII.
- Pla, X. (2012). *Maurras a Catalunya. Elements per a un debat*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pla, X. (ed.) (2016). *Eugeni d'Ors. Potència i resistència*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- Rius, M. (2014). *D'Ors, filósofo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Robin, M. (1912). «Lettres espagnoles». *Mercure de France*, 1, mars, 209-10.
- Rossich, A. (2016). «Ors i el Barroc». Pla 2016, 90-1.
- Vogel, E. (1913). «Ein Sokrates des modernen Spanien». *Allgemeine Rundschau. Wochenschrift für Politik und Kultur*, 14, 1. März, 289.

## **Note**





# ***Enseñar gramática en el aula de ELE, didáctica de la gramática y gramática pedagógica*** **Algunas nuevas propuestas**

Ignacio Arroyo Hernández  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** This article critically reviews the contributions gathered in *Enseñar gramática en el aula de ELE* (2018), a collection of essays which provide teachers with an up-to-date view on research and teaching proposals. Despite the differences in terms of theoretical approaches, perspectives and objectives, all the authors agree on placing meaning at the very core of teaching and on building bridges between research and classroom teaching practice.

**Keywords** Spanish as a Foreign Language. Grammar. Teaching. Classroom. Research.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-09-17  
Published 2020-12-21

#### **Open access**

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Arroyo Hernández, I. (2020). "*Enseñar gramática en el aula de ELE, didáctica de la gramática y gramática pedagógica. Algunas nuevas propuestas*". *Rassegna iberistica*, 43(114), 419-428.

**DOI** 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/011

## 1

La colección «Cuadernos de didáctica» de la Editorial Difusión propone a los profesores de ELE *Enseñar gramática en el aula de español* (Herrera, Sans 2018), volumen colectivo que contiene un amplio abanico de nuevas perspectivas y propuestas. En un momento en que la cuestión de la enseñanza y el aprendizaje de la gramática en el aula de las segundas lenguas nos ofrece un panorama menos caótico que en épocas pasadas, el planteamiento de fondo compartido por los distintos autores, la atención permanente a la dimensión significativa, parece necesitar no tanto defensores cuanto desarrolladores de propuestas concretas y sólidas.

Cuando se aborda la enseñanza de la gramática de ELE, conviene distinguir entre esta, la didáctica de la gramática y la gramática didáctica (Martí Sánchez, Ruiz Martínez 2014). La reflexión teórica y la investigación desarrolladas en el ámbito de la didáctica de la gramática se plasman y concretan en la enseñanza en el aula; la gramática didáctica, por su parte, es el ámbito en que, a partir de las descripciones gramaticales científicas del español, se crean versiones adaptadas para el estudiante de ELE. El volumen que reseñamos recoge fundamentalmente reflexiones relativas a los dos primeros ámbitos, mientras que las pinceladas de gramática pedagógica (subjuntivo, imperfecto de indicativo, adverbios deíticos, etc.) sirven de enlace entre la teoría y la práctica concreta de aula.

## 2

José María Brucart comienza trazando un recorrido histórico por la presencia de la gramática en los currículos de L2, para proponer una visión de la misma como componente central en el proceso de enseñanza y aprendizaje, al servicio de los objetivos comunicativos y no desligado de los demás niveles lingüísticos. Brucart reivindica la idoneidad de la lingüística formal - contra lo que se ha argumentado - para jugar un papel en el proceso. La autonomía de la sintaxis, propugnada en los enfoques formales, no implica que esta deba desentenderse del significado, ni que se asuma una relación arbitraria entre forma y contenido. El autor, partidario de introducir la forma a partir del contenido siguiendo los principios del bien conocido enfoque nociofuncional, ejemplifica su propuesta con una presentación del contraste entre *ir/irse*, que fundamenta en términos aspectuales y apoya con esquemas gráficos y uso de los pares mínimos.

José P. Ruiz Campillo ofrece en su capítulo seis reglas, fundadas en los principios del cognitivismo, a modo de antídoto contra el caos, entendiendo por tal un orden que - todavía - no se entiende. La pri-

mera regla prescribe el paso de la descripción a la explicación, y, en consonancia con ello, la necesidad de formular reglas descriptivas susceptibles siempre de ser convertidas por el aprendiente en reglas operativas. La segunda regla prescribe el paso de la forma al significado. Para Campillo, la gramática es significado, y como tal, crea contexto por sí misma. Partiendo de ejemplos reales, el autor desenmascara las formulaciones en las que la gramática se halla solo ‘cosméticamente’ contextualizada, e ilustra el potencial de ejercicios en los que el error no conduce a opciones incorrectas, sino a opciones correctas que son ‘mentira’, esto es: de los juicios formales, a los juicios comunicativos. Como complemento de esta idea, que sitúa al significado en el centro de la didáctica gramatical, se presenta la regla sucesiva, que previene frente a una concepción ‘objetiva’ del significado, y hace hincapié en la representación experiencial: la lengua no es espejo del mundo extralingüístico, sino voz de la cognición humana. La necesidad de extirpar, pues, la realidad objetiva de la lógica gramatical, se hace bien visible en el análisis que Campillo propone del funcionamiento de los adverbios *aquí*, *ahí* y *allí*. El funcionamiento de los mecanismos gramaticales se manifiesta no tanto en la sintaxis como en la ‘configuración’: el paso a la sintaxis configuracional, la cuarta regla, implica descartar una sintaxis de partes de la oración secuenciadas en la línea de un libro en beneficio de una configuración de significados que se relacionan y condicionan en un espacio mental, en un sistema de operaciones lógicas con intenciones comunicativas. La penúltima regla conduce el trabajo gramatical desde la idea de corrección hacia la idea de eficacia, mediante un tratamiento de la gramática como significado que se diluye en el flujo constante de significados que definen el aula comunicativa. Como señalaban ya Castañeda Castro y Ortega Olivares (2001, 217), en la instrucción fundada sobre la atención a la forma concedemos atención a la forma lingüística para salir al paso de una necesidad de contenido, es decir, para resolver en primera instancia un problema comunicativo, que no se plantea en términos de corrección o incorrección sino de significados diferentes que permiten vehicular adecuadamente o no una intención comunicativa. La última regla sugiere el paso de la interpretación al análisis, esto es, de la manipulación de diferentes configuraciones de significados y contextos para deslindar lo que una forma significa gramaticalmente y lo que, en virtud de la interpretación holística del enunciado y el contexto que se emite, puede implicar pragmáticamente. Para ejemplificar, Campillo se sirve de su bien conocida propuesta para el subjuntivo español. El enfoque empático del autor, que contempla la gramática desde el punto de vista del aprendiente que debe apropiarse de ella, y no desde el del nativo, caracteriza una contribución que condensa una amplio caudal de consejos prácticos para el docente de ELE.

---

Reyes Llopis-García expone sintéticamente en su capítulo las aportaciones pedagógicas que la lingüística cognitiva puede hacer a la enseñanza de ELE, y que ha ido desgranando en diversas publicaciones en los últimos años. La autora se marca el objetivo de brindar a los estudiantes la opción de construir un lenguaje basado en su propia intención comunicativa y no en cómo describe el libro de texto el sistema lingüístico formal, repasa algunos de los conceptos básicos de la gramática cognitiva (corporeización del lenguaje, potencial de la competencia metafórica) y aboga por la eliminación de los listados de reglas en el aula, en consonancia, afortunadamente, con la mayoría de los investigadores en didáctica de segundas lenguas y ELE.

Pedro Gras se propone tender el necesario puente entre dos orillas demasiado comunicadas: la de los lingüísticos teóricos, concentrados en crear teorías, y la de los profesores de lenguas, interesados en resolver problemas. Para ello, muestra cómo tres principios de un modelo teórico como la gramática de construcciones pueden resultar efectivos para orientar la didáctica de ELE. En primer lugar, se propone una visión que sitúa el léxico y la gramática en los extremos de un continuum en el que la mayor parte de nuestro conocimiento lingüístico ocupa el lugar central. En esta posición intermedia se sitúan construcciones con posiciones cerradas (o léxicamente especificadas) y abiertas (esquemáticas), y será la identificación de estas posiciones el cometido a abordar en el aula de ELE. En segundo lugar, se extiende el 'principio simbólico' a la gramática: también en ella se establecen combinaciones de forma y significado, y en la propia forma en la que se combinan las palabras residen significados, lo que se ilustra, por ejemplo, con las construcciones con tópicos reduplicados en infinitivo, o con la distribución de los pronombres de tercera persona. El tratamiento propuesto por Gras permite convertir, de una manera intuitiva, nociones formales en conceptos semánticos más comprensibles para un aprendiz. Por último, Gras introduce la noción de que nuestro conocimiento lingüístico, estructurado en redes, se representa en diversos niveles de esquematicidad, lo que supone que en el 'construcción' - conjunto de construcciones que posee el hablante - conviven reglas esquemáticas de producción de enunciados y ejemplos concretos de dichas reglas. Cuestionando abiertamente el principio de la máxima generalización, según el cual las explicaciones más abstractas y generales son preferibles a las más concretas, se defiende que la existencia de diversos grados de esquematicidad hace recomendable segmentar los problemas gramaticales en trozos más pequeños y fácilmente digeribles por los alumnos. En el cierre del capítulo se formula la siempre deseable invitación al uso de corpus para detectar preferencias formales o semánticas en las construcciones. El potencial de la gramática de construcciones para la enseñanza de ELE, evo-

cado por Gras, se encuentra ya plasmado en diversas publicaciones, como la que Garachana Camarero (2019) dedica a las construcciones gramaticales de pasado.

Pablo Martínez Gila proporciona una serie de pautas para aumentar la efectividad de las actividades gramaticales de presentación y práctica. El interés de la propuesta aumenta al comprobar que, para su desarrollo, el autor parte de principios respaldados por los estudios de adquisición. Apoyado en los principios del procesamiento del input que vertebran el enfoque de la atención a la forma, el autor establece una asociación entre la tipología de las actividades (presentación gramatical / práctica gramatical / revisión) y las distintas fases del proceso de enseñanza y aprendizaje. Merece destacarse una asunción de Martínez Gila, para la que no se señalan referencias: subraya que los aprendices no interiorizan las reglas gramaticales que se les proporcionan, sino que se limitan a interiorizar los ejemplos propuestos, mediante la reflexión consciente sobre el input. Se trata de una idea quizás no plenamente compartida por todos sus compañeros en esta empresa editorial, pero que podría encontrar cobertura teórica y aplicada en los trabajos de la gramática de construcciones.

José Amenós, Aoife Ahern y María Victoria Escandell trazan una frontera esencial a la hora de plantear la didáctica de la gramática en ELE: la que separa aquello que es sistemático y constante - el plano gramatical - de aquello que es variable - el plano pragmático. Al significado codificado, lingüístico, de un elemento gramatical se le suman, con el paso a la interacción comunicativa, distintos valores que integrarán su significado discursivo. En los enfoques comunicativos, actualmente en boga, la aparición de un determinado contenido gramatical se subordina a la necesidad de manejar tal contenido para llevar a cabo una función comunicativa o una tarea concreta. Esto comporta que la presentación de los elementos gramaticales resulte fragmentada: en lugar de mostrar el abanico completo de usos de una forma, estos se irán presentando gradualmente, en función de su grado de dificultad y de la consiguiente resistencia para la adquisición. Si desde el punto de vista didáctico el planteamiento es acertado, la atomización de la gramática lleva a la pérdida de coherencia descriptiva y a una visión de la gramática como conjunto de reglas inconexas y carentes de lógica interna. Para salvaguardar el aprendizaje significativo de la gramática - aquel en el que se va estableciendo una relación continua entre los aprendizajes parciales sucesivos -, los autores proponen una perspectiva unificadora en la que el aprendiente transitará del significado lingüístico a los significados discursivos. La distinción entre usos 'rectos' (lingüísticos) y usos 'desviados' (valores discursivos), que los autores ilustran con el pretérito imperfecto del castellano, permite al estudiante distinguir entre aquello que la forma gramatical significa por sí misma y el significado aportado por los otros elementos del entorno. Si

---

en este capítulo se transita desde la gramática hacia la pragmática, puede apuntarse el interés de las propuestas que realizan el camino inverso. En este sentido, la incorporación de ciertos planteamientos para la enseñanza de la gramática como recurso comunicativo, como los contenidos en el volumen de Félix-Brasdefer (2018), podría resultar fructífera.

Mar Garachana Camarero plantea en su capítulo la importancia de ir más allá de la literalidad de las construcciones gramaticales para encontrar la razón última de su empleo, con frecuencia rastreable en un proceso histórico. La adopción de un punto de vista histórico, además de satisfacer la curiosidad de aquellos estudiantes que necesitan conocer la motivación última de los fenómenos de ELE presentados en clase, permite además establecer puntos de contacto interesantes entre las lenguas. Garachana se detiene en la presencia (opcional u obligatoria) de artículos, los valores del verbo *ir* y el doblete de formas para el imperfecto de subjuntivo. En este último caso, cabe sugerir que las diferencias que, en términos de asertividad, modalización, o formalidad se registran entre los grupos de formas pueden ser explicadas precisamente en términos históricos (Arroyo Hernández 2016).

Antonio Orta pretende en sus páginas dar cuenta del estado actual de la enseñanza de la pronunciación en la clase de ELE y proponer intervenciones didácticas para tratar el componente prosódico de manera sistemática con la gramática. En el apartado nuclear del capítulo se describen actividades para trabajar la pronunciación ‘al compás de la gramática’, en las que se trabaja con elementos como el resílabeo y los grupos rítmicos, la comprensión auditiva, el componente paralingüístico y la entonación en la formulación de hipótesis. Es de agradecer la propuesta de Orta, y su inclusión en el volumen. Cabe señalar, sin embargo, que, como emerge del panorama que el propio autor esboza, estamos muy lejos de un tratamiento del componente fónico realmente integrado con la gramática, y especialmente en los niveles avanzados. Cuestiones fundamentales, como la relación que la prosodia establece con las modalidades enunciativas o las funciones informativas, permanecen inexploradas.

María del Mar Galindo Merino se mueve entre transferencia, análisis contrastivo y multicompetencia. Tras presentar la transferencia como mecanismo de aprendizaje gramatical, con los consiguientes aciertos y errores, evitaciones y abuso de estructuras, la autora examina el papel del análisis contrastivo en el aula de ELE, concluyendo que la investigación lo avala como instrumento de reflexión explícita sobre las semejanzas y divergencias de L1 y L2, rehabilitando así la traducción pedagógica y las actividades centradas en textos con errores como recursos válidos para el aula. La mirada de la investigadora se dirige asimismo a los propios aprendientes como agentes de análisis contrastivo en el aula, recabando de un estudio propio la

---

conclusión de que el mayor o menor empleo de esta estrategia en el aula no depende del nivel de competencia de los alumnos sino de la composición del grupo: el monolingüismo del grupo propicia el recurso al análisis contrastivo con la L1, mientras que en los grupos multilingües es el inglés el punto de referencia en la comparación entre sistemas. En este sentido, la autora aborda oportunamente el papel de la multicompetencia en el aula de ELE. Frente a un foco tradicional en el hablante nativo y en una L1, hoy se impone una perspectiva holística en un doble sentido: por un lado, el aula es cada vez más un espacio plurilingüe, y, por el otro, los alumnos llegan dotados de diversos saberes lingüísticos – que no se superponen o suman meramente, sino que conforman un bagaje ‘emergente’ de habilidades y competencias únicas – y que se activan en su abordaje de la apropiación de la gramática de la L1.

Aoife Ahern, José Amenós Pons y Pedro Guijarro Fuentes se sirven de los resultados de una investigación con aprendices franceses de ELE para rechazar la creencia instintiva y extendida que atribuye un excesivo peso a la transferencia desde la L1 en el proceso de apropiación de una L2. El aprendizaje de los tiempos verbales del pasado españoles prevé fases en que se combinan mecanismos propios de la L1 con mecanismos propios de la L2, con un incremento gradual de la autonomía de los aprendientes con respecto a la L1. Resulta de gran interés el paralelismo, no desarrollado por los autores, entre la incidencia de los bien conocidos principios del procesamiento del input en la concesión de atención a la información léxica y conceptual de las muestras y las estrategias implementadas por los aprendientes en la fase de producción prevista por el estudio: las relaciones temporales, en los primeros niveles, tienden a expresarse a través de medios léxicos o pragmáticos. En este sentido, resulta fundamental retomar la idea de que la dificultad potencial de los distintos usos de un tiempo verbal depende de las diversas informaciones (lingüísticas y pragmáticas) requeridas para su interpretación: la tensión entre codificación e inferencia, entre invariante de contenido para un tiempo verbal y efectos contextuales, es un desafío abierto.

Vicenta González y Francisco Herrera centran su contribución en las propuestas didácticas que implementan un enfoque lúdico basado en el uso significativo y contextualizado de la gramática como elemento de la comunicación. Los autores distinguen entre tres tipos de artefactos. La adición de un objetivo puramente lingüístico a artefactos lúdicos ya existentes caracteriza un primer tipo de propuestas, *game-based learning* (GBL); los *serious games*, por su parte, son productos lúdicos creados exclusivamente con el fin de alcanzar un objetivo didáctico, al que se supedita la meta del juego; por último, los autores dan cuenta de las *estrategias de gamificación*, cuyo objetivo no es ya jugar en el aula, sino utilizar elementos y estrategias del juego para mejorar la planificación y la gestión de la clase. En esta



última categoría, quizás la más interesante, emerge el potencial didáctico de la narrativa en el aula de ELE: al narrar, el aprendiz integra las macrodestrezas comunicativas, activa procesos cognitivos implicados en el aprendizaje de una L2 y crea productos comunicativos significativos. La gamificación permite integrar en el aula las potentes mecánicas que sostienen el juego por equipos: la cooperación entre los miembros del grupo, la competición entre equipos y la consecución de recompensas. Si, como indican los autores, es preciso concebir materiales didácticos que ofrezcan oportunidades de práctica, autenticidad, vacíos de información, contextualización, flexibilidad y relevancia, el potencial de la gamificación es notable.

Juan García-Romeu y Javier González Lozano abordan en el capítulo conclusivo la contribución de la tecnología al proceso de enseñanza y aprendizaje de la gramática. Tras identificar los problemas que docentes y alumnos encuentran para sacar partido a los diversos recursos tecnológicos, establecen las metas deseables y una propuesta para transitar desde las dificultades hasta el éxito, a la que se suman recomendaciones para un uso crítico y no gratuito de los incontables recursos tecnológicos. Los autores ponen el dedo en la llaga al advertir sobre un uso 'cosmético' de la tecnología, en el que con nuevos ropajes multimediales se envuelven clásicas actividades mecánicas centradas en la deducción. En efecto, el potencial de la tecnología para la ilustración (análisis de muestras contextualizadas), la interacción (negociación de los significados) y la inducción (inferencia de reglas desde el significado y la intención comunicativa) resulta, como señalan los autores, desaprovechado. El paso de las declaraciones de buenas intenciones a las propuestas concretas no resulta sencillo, y son infrecuentes los materiales multimediales que despierten el deseo de descubrir y entender los fenómenos lingüísticos, y ayuden a desdramatizar la reflexión gramatical. Las indicaciones prácticas para el desarrollo de la secuencia didáctica del trabajo gramatical – que los autores fundamentan en el modelo PPP (Presentación, Práctica y Producción) – resultan, aun aceptando su plena validez, relativamente inespecíficas: serían aplicables a una acción didáctica gramatical desprovista de soportes tecnológicos. En la especificidad de la contribución tecnológica radica, precisamente, el valor añadido al que aluden los autores.

## 3

Estamos, en definitiva, ante un volumen ecléctico en cuanto a enfoques (cognitivismo, construccionismo, etc.), pero también en cuanto a las perspectivas y objetivos de las reflexiones: conviven acercamientos que exploran la relación de la gramática con otros niveles lingüísticos (pragmática, fonética), exploraciones del papel de la L1, reflexiones diacrónicas o propuestas más ancladas a la realidad material del proceso de enseñanza y aprendizaje en el aula, ya sea con apoyo en el componente lúdico, ya en los medios tecnológicos. El profesor de ELE encuentra en *Enseñar gramática en el aula de español* un observatorio ideal para asomarse al panorama actual de la investigación sobre la cuestión y un vehículo para transitar desde la teoría hasta la práctica de aula.

## Bibliografía

- Arroyo Hernández, I. (2016). «Formas en-ra y-se: cuestiones de gramática, cuestiones de estilo». *marcoELE. Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera*, 1(22), 60-71.
- Castañeda Castro, A.; Ortega Olivares, J. (2001). «Atención a la forma y gramática pedagógica: algunos criterios para el metalenguaje de presentación de la oposición 'imperfecto/indefinido' en el aula de español/LE». *ELUA. Estudios de Lingüística*, Anexo 1, 213-48. <http://dx.doi.org/10.14198/ELUA2001.Anexo1.09>.
- Félix-Brasdefer, J.C. (2018). *Pragmática del español: contexto, uso y variación*. New York: Routledge.
- Garachana Camarero, M. (2019). «De cuando no se dirige al futuro. Construcciones gramaticales de pasado, sentido completivo y focalizador. Una aproximación desde la Gramática de Construcciones». *RSEL. Revista Española de Lingüística*, 49, 119-46. <http://dx.doi.org/10.31810/RSEL.49.6>.
- Herrera, F.; Sans, N. (eds) (2018). *Enseñar gramática en el aula de español*. Barcelona: Difusión.
- Martí Sánchez, M.; Ruiz Martínez, A.M. (2014). «La gramática en la enseñanza en español como LE». *LinRed. Lingüística en la red*, 12, 34.



# Autobiografia e memorialismo: *Confissões de um Poeta*, de Lêdo Ivo

Manuel G. Simões  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** An analysis of the confessional text by Lêdo Ivo, one of the greatest Brazilian poets of the 20th and 21st centuries, highlighting the autobiographical status, in which the category of pretence, of fiction that creates a narrative identity falls. At the same time, the aim of this study is to establish the internal relationships between autobiography and the 'truth' of memory.

**Keywords** Brazilian Literature. Lêdo Ivo. Autobiography.

**Resumo** 1 O estatuto autobiográfico. – 2 Autobiografia e ficção. – 3 O ofício de escrever.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-10-09  
Published 2020-12-21

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Simões, M.G. (2020). "Autobiografia e memorialismo: *Confissões de um Poeta*, de Lêdo Ivo". *Rassegna iberistica*, 43(114), 429-436.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/012

## 1 O estatuto autobiográfico

Antes mesmo de saber que a Poesia existia, e presumindo que ela se reduzia a um segredo pessoal, a uma mensagem intransmissível, eu era poeta. (Lêdo Ivo, *Confissões de um Poeta*)

O título desta colectânea de textos, cuja 1ª edição remonta a 1979, é o primeiro indicador no sentido da descodificação de género, remetendo-a para o estatuto da autobiografia ou memória de um itinerário em que a infância adquire um peso específico como marca indelevel de procura obsessiva e íntima da própria personalidade. Logo no texto de abertura, o Autor torna explícito o sonho de sempre, o de alguém «à procura de algo que jamais será encontrado» (Ivo 2004a, 11), o que, para além do registo utópico, traduz a insatisfação, «a nota íntima de uma busca» (12) incessante do desenho do mundo e da palavra decisiva.

Tudo isto se traduz num metafórico fluir, prolongamento da própria voz no silêncio de si mesma, e na necessidade de evocar e convocar as referências múltiplas que deram corpo a uma obra singularíssima, para que a solidão da escrita e seus reflexos legíveis ao longo do volume possam ser partilhados ao nível da comunicação. Neste sentido, o receptor do texto pode actualizar a possível mensagem e dar-se conta da fidelidade que pontua todo o discurso de Lêdo Ivo (1924-2012), como se depreende do testemunho confessional: «Mas as perguntas da infância continuam sendo as da maturidade» (Ivo 2004a, 79); e ainda de inúmeros outros discursos, como por exemplo: «Cada leitor, com sua emoção ou atenção, é autor do que lê. E nenhuma criação literária é imóvel» (Ivo 2009a, 15).

Esta indagação insistente lavra-a ainda o Autor, não por acaso sem sair do texto de abertura, num paradoxo de síntese admirável na sua lúcida auto-representação: «Tenho saudades do que não fui, do que deixei de ser» (2009a, 13). Ora nesta dualidade, onde cabe certamente a nostalgia, o sujeito textual estabelece uma relação privilegiada com as leis da memória, condição essencial para a sua inscrição num estatuto autobiográfico, pese embora a declaração, noutro lugar de *Confissões*, de que «a autobiografia estética elide a biografia armada pelo que temos de humano, cronológico e histórico» (2004a, 100).

Tal declaração pressupõe, como se compreende, a aguda capacidade de autognose e a consciência de que o processo criativo envolve a categoria do fingimento - «o poeta é um fingidor», como já referiu Fernando Pessoa -, e o confronto entre o criador e a obra, não sem a componente da ambiguidade a iluminar essa confrontação e o conhecimento de que se trata duma operação verbal que gera uma «mitologia particular». É por este motivo, certamente, que Lêdo Ivo considera como seus versos autobiográficos os que encerram o poe-

ma «A Contemplação» do seu livro *Cântico* (1947-49): «É somente no artifício / que a eternidade nos tece». De facto, em não poucos lugares textuais o Autor exprime as fronteiras e os limites do seu fazer poético, de que é exemplo este segmento deveras significativo:

Desde o início eu tinha a consciência de que o poema é um artefato, o produto de um determinado artifício; e a durabilidade ou posteridade do poeta depende de um agenciamento de sons, figuras, ritmos, rimas, cadências, imagens, música, significações geradas pelo encontro ou choque de palavras (2004a, 99),<sup>1</sup>

o que determina que durará o que valer a pena, isto é, perdurará o que merece ser salvo e a memória retém. Ou como escreveu o próprio Lêdo Ivo: «O que sobra/ é a obra./ O resto soçobra» (99). Sendo assim, a sobra constitui-se como identidade que caracteriza e justifica a memória e a autobiografia, uma vez que essa identidade provém duma invariante que o tempo, factor de mudança, nunca chega a destruir (Rocha 2003, 19). É neste sentido que se pode definir o estatuto autobiográfico das *Confissões*, na medida em que este recu-pera e ressemantiza o tempo social, o tempo político e o tempo humano: «Tempo, co-autor de minhas obras» (Ivo 2004a, 20). E ainda sobre a interrelação entre autor e o mundo, quer dizer, entre o poeta e a matéria objecto de observação, vale a pena transcrever este segmento textual:

Eu descobria, enfim, que a realidade não vive apenas de e em si mesma; não é um monumento que se possa contemplar no meio de uma praça, mas um labirinto onde nos perdemos; e uma secreta energia a leva a gerar a outros universos, que a relatam ou interpretam, mesmo sob as tintas da fantasia e da inverossimilhança. (73)

Aceite esta reflexão como premissa, a autobiografia inscreve-se quer no âmbito do conhecimento, quer na área da criação artística, visto que põe em jogo o dispositivo de uma comunicação imaginária, o que implica que, ao escrever as *Confissões*, o Autor prolonga o trabalho de criação de 'identidade narrativa', adoptando uma atitude 'ficcionalante'. Como reitera magistralmente o Autor noutro lugar: «A criação literária é ao mesmo tempo confissão e escondimento. Todos falamos a verdade e todos mentimos. A nossa própria existência, soma inumerável de versões intestinas e alheias, é uma ficção» (Ivo 2009a, 9).

<sup>1</sup> Eis mais alguns exemplos, entre tantos, do discurso sobre o fingimento: «Como certos jogadores, os poetas trapaceiam» (2004a, 129); «Mas, num artista, *eu* é o mais pessoal dos pronomes - mero esconderijo da mentira, metáfora, máscara, estilhaço de um mito» (177).

A este propósito, convém recordar a definição de Philippe Lejeune ao retomar (e corrigir) o seu primeiro e conhecido estudo (*Poétique*, 14, 1973) sobre o pacto autobiográfico:

As autobiografias não são objectos de *consumo* estético, mas meios sociais de *comunicação* individual; essa comunicação tem vários registos – ético, afectivo, referencial. A autobiografia é feita para transmitir um universo de valores, uma sensibilidade ao mundo, experiências desconhecidas. (Lejeune 2003, 53-4)

Aceitando o essencial destas propostas, pode dizer-se, no entanto, que a autobiografia das *Confissões de um Poeta* se apresenta como discurso marcado por evidente heterodoxia – veja-se o paradoxo «sou um esteta porque nunca li tratados de estética» (2004a, 303) –, na medida em que não poucas vezes aí encontramos reflexões que permitem entrever a utilização de material reinventado para encenar a sua escrita enquanto arte: «Meus poemas, reunidos, formam uma autobiografia. Compõem a história de minha vida secreta – uma existência transformada em sinais, que exige uma leitura atenciosa, como a dos códigos e semáforos» (208). Daí a onnipresença dos episódios marcantes da sua infância e juventude, episódios decisivos para a construção da sua personalidade, e que se tornaram parte integrante do magma que alimenta a sua singularíssima obra literária: «Maceió é uma das incontáveis portas do universo» (39). O sujeito textual toma, pois, consciência de si relativamente ao espaço e ao tempo, estabelecendo uma relação com as leis da memória e com o poder de retocar as imagens, ou até de as seleccionar, sem obedecer a uma cronologia precisa.<sup>2</sup>

## 2 Autobiografia e ficção

Ora não é por acaso que o próprio Lêdo Ivo estabelece limites ao inegável estatuto autobiográfico, reiterando a conclamada teoria do fingimento, como neste segmento do capítulo XXVIII: «Minha sinceridade estética é feita de mentiras, despistamentos e dissimulações. O que há em minha obra de autobiográfico são meros enxertos numa árvore florescida no terreno da imaginação» (2004a, 193); ou ainda nesta significativa e clarividente advertência ao leitor: «este livro começa em qualquer página. E nele se insinua ou busca ocultar-se a história das minhas vidas, já que, como todos os mortais, tenho várias, ora simultâneas, ora sucessivas. O rosto real sucede à máscara» (194-5). Tal enunciação não põe em causa o princípio fundamental do

---

<sup>2</sup> Sobre este aspecto vejam-se os estudos de Yates 1972 e de Weinrich 1976.

pensamento do Autor, isto é, a questionação que desde sempre ocupou a sua mente, o seu «empenho de encontrar a verdade das coisas e dos seres que me persegue desde a infância, irmão do barulho do mar, e fez de mim uma criatura interrogante, seja diante de uma palavra ou do monumento inteiro do mundo» (2004a, 240).

Na sua globalidade, a obra é porém compósita, com a componente memorialista a superar a ‘memória de si’ para elaborar sequências narrativas onde aparecem figuras da contemporaneidade do Autor, e onde, por vezes, não é estranha a exegese crítica, revelando o discurso memorialista a marca do «contador de histórias que, fundado sempre no mar vário da memória, guardava para sempre nomes e cenas» (2004a, 182). Neste caso a memória é essencialmente a consciência do sujeito inserida no tempo, e assume certamente uma função diferente da que lhe atribuíu o poeta italiano Eugenio Montale, quando afirmou que a «tarefa da memória é esquecer».

Neste caso particular, trata-se ainda de uma leitura do acto memorial feita de evocações por parte do sujeito e mediante uma acção de retorno da própria experiência. Mas enquanto na autobiografia o aprofundar das conexões mais complicadas e subtis da vida interior se produz através do exame analítico dos detalhes de vida por meio de um olhar do exterior que ilumina o interior, regenerando a existência e dando curso a uma redescção de si, no memorialismo o olhar concentra-se no *Outro*, em figuras e temas que suscitaram o interesse do Autor. De facto, em *Confissões de um Poeta*, obra feita de fragmentos e de memórias sobrepostas, inscrevem-se não poucas incursões ao universo humano e literário de escritores contemporâneos do Autor, produzindo muitas vezes um autêntico juízo analítico, mais ou menos alargado, da sua projecção no mundo das ideias literárias. E não faltam, aqui e ali, episódios curiosos e pouco conhecidos que envolveram algumas destas figuras – «divagação da memória errante» (2004a, 61) –, como o do poeta Jorge de Lima, o qual, salvando-se dos tiros que lhe foram dirigidos num caso amoroso, entrou «em fase de conversão religiosa», o que teve «o dom de quase enfurecer o ateu Graciliano Ramos» (60). Isto pressupõe uma convivência íntima e os sinais de uma empatia de que é testemunho, por exemplo, a referência a uma dedicatória de Guimarães Rosa e onde este lhe chama ‘poeta das palavras lavadas’, isto é, das «palavras limpas, como se as lavasse antes de usá-las, expungindo-as de tudo o que, nelas, fosse nódoa de uso ou insulto do tempo» (121), como haveria de explicar depois o autor da dedicatória num encontro pessoal.

De outro tipo são as considerações, talvez inesperadas mas tendo em conta uma observação de ordem psicológica, sobre ‘a vida sexual de Machado de Assis’, relacionando-a com aspectos da obra e do seu universo estético (2004a, 102-3). De resto, Lêdo Ivo mostra ter-se debruçado profundamente sobre a escrita de Machado, em relação à qual avança homologias com o «moralismo literário e filosófico da li-



teratura francesa do século XVII, voltada para a análise das paixões» (2004a, 330), estabelecendo pontos de contacto entre o autor de *Dom Casmurro* com Anatole France e outros clássicos dos finais do século XIX,<sup>3</sup> salientando um aspecto essencial que os acomunava ao nosso memorialista: «a noção da obra literária como uma criação da forma, um objecto verbal» (331). E entre considerações pertinentes sobre tantos autores do seu tempo, são de salientar as referências às «generalizações geniais» de Euclides da Cunha, não sem reformular a rígida antítese estabelecida por este entre ‘sertanejo’ e ‘mestiços do litoral’ (110); à valorização da escrita de Érico Veríssimo, atento às «modernas e sofisticadas técnicas de narrativa da ficção europeia e norte-americana» (111); ou ainda à arte literária de Lúcio Cardoso e Adonias Filho, «narradores lúcidos do que ocorre nas zonas de sombra trilhadas pelos homens» (153). Nestes juízos perpassa, como se vê, a agudeza de um leitor de eleição e cuja capacidade de síntese é de veras notável. Por isso lhe assentam à perfeição as palavras com que definiu José Lins do Rego ao evocar-lhe a «marca do memorialista incomparável – de contador de histórias que, fundeado sempre no mar vário da memória, guardava para sempre nomes e cenas» (182). E aqui se acentua a experiência memorial como fundamento para a construção da História, funcionando o sujeito como protagonista no decorrer dos eventos narrados, neste caso as evocações dos anos de 1943 e 1944, quando «nos reuníamos no Amarelinho» (190), em que a narrativa recorda a vida cultural do Rio de Janeiro daqueles anos, os cafés, as livrarias, os encontros literários, um fervilhar de emoções. Mas tudo isto com a teoria e a praxis do anti-conformismo, como refere noutro momento textual: «Só me seduz o que é protesto, rebelião, aventura de espírito que não prescinde da transgressão para se impor ou se exprimir» (104).

### 3 O ofício de escrever

Para além destes aspectos, o texto fornece-nos não poucas reflexões metaliterárias sobre o ofício de escrever, e sobre a poesia em geral e a própria. A este propósito, Lêdo Ivo confessa ser essencialmente um poeta, considerando a sua prosa como «o descanso do guerreiro» (2004a, 121). Mas a sua escritura evidencia a transparência das palavras e uma construção feita de «rigor e claridade». Não segue «a primeira moda que surge» (visão adúltera da literatura) e organiza a obra literária tendo em atenção a regra fundamental:

<sup>3</sup> Usa-se o termo ‘clássico’ no sentido que lhe conferiu Montaigne: «devenir plus sage, non plus savant». Ou como diz João Barrento: «um clássico é, então, uma escola de vida, de sabedoria, de sensibilidade estética» (2001, 113).

O conteúdo é uma invenção da forma. Não é algo que se coloque dentro de uma fôrma (como o vinho no copo), mas o que a forma cria (118),

o que significa que o conteúdo é também dado pela forma e que, quanto mais a mensagem for ‘aberta’ a descodificações diversas, maior é a capacidade de tornar o leitor como co-autor do texto.<sup>4</sup>

De referir, ainda, e não é um aspecto de somenos importância, a proliferação significativa de segmentos textuais breves que pontilham *Confissões de um Poeta* e que podem ser lidos como epigramas, por vezes à maneira de *exemplum*. Eis alguns destes textos fragmentários: «Nenhuma noite é bela como o dia» (2004a, 21); «A fronteira não é um limite, mas um convite à travessia» (33); «Os sonhos são os prefácios da realidade» (36); «O início está sempre no fim» (36); «Quem morre, mata a morte» (92); «Deus é um esteta e não um moralista» (117); «O suor é o orvalho do homem» (119). São textos com o seu quê de discurso aforístico, com uma marca poética acentuada, e cujo conteúdo, mais uma vez, é salientado (enriquecido) pela forma. De resto, é o próprio Autor a pôr em evidência este aspecto quando insere lapidarmente, sem sair do âmbito dos escritos epigramáticos: «O poeta descodifica a oficina» (24); e ainda: «O poeta cria o que contempla» (99).

Parafraseando o discurso crítico de Luiza Nóbrega, no seu excelente ensaio sobre a poética de Lêdo Ivo, quando a define «polifônica e polimórfica, é também uma poesia polissémica (Nóbrega 2011, 191), torna-se lícito afirmar que estes são aspectos distintivos desta narrativa confessional ou «ilha de papel», como lhe chama o Autor. Quase a concluir o volume, ele próprio não se exime a questionar que espécie de livro é este, deixando-nos, à laia de conclusão, um conjunto de interrogações:

Uma autobiografia espatifada, um diário íntimo, o romance de uma inteligência, o fragmento de um intelecto ou de um instinto, o livro de bordo do navio da vida, um poema em prosa alvejado pelas mutilações e interrupções incessantes e inevitáveis? (2004a, 325)

Ora é acentuando «o diapasão confessional ou memorialístico destas páginas» (326) que Lêdo Ivo, ao indagar a verdade da memória, escapa à banalização ou «inanidade das autobiografias», o que põe em evidência a imaginação mas também o rigor, duas formas estruturantes do modo de representar os fenómenos de interpretação da vida e do mundo.

<sup>4</sup> «Una forma significativa *denota* un significato. Ma al tempo stesso il destinatario umano aggiungerà al significato denotativo un significato o alcuni *significati connotativi*» (Eco 1971, 149).

## Bibliografia

- Barrento, J. (2001). *A espiral vertiginosa. Ensaio sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Ed. Cotovia.
- Eco, U. (1971). *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- Ivo, L. (2004a). *Confissões de um Poeta*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks.
- Ivo, L. (2004b). *Poesia Completa (1940-2004)*. Rio de Janeiro: Braskem; Topbooks.
- Ivo, L. (2009a). *João do Rio. Cadeira 26 / Ocupante 2*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- Ivo, L. (2009b). *O Ajudante de Mentiroso*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; EDUCAM.
- Ivo, L. (2011). *O Vento do Mar*. M. Cordeiro Figueiredo Mendes, pesquisa, sel. e org. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Contra Capa.
- Lejeune, P. (1973). «Le pacte autobiographique». *Poétique*, 14, 137-62.
- Lejeune, P. (2003). «Definir Autobiografia». Morão, P. (org.), *Autobiografia. Auto-Representação*. Lisboa: Ed. Colibri; Centro de Estudos Comparatistas, 37-54.
- Nóbrega, L. (2011). *Quero ser o que passa. A poesia de Lêdo Ivo*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos.
- Rocha, C. (2003). «Comment raconter la “mort blanche”: De Profundis, Valse Lente». Morão, P. (org.), *Autobiografia. Auto-Representação*. Lisboa: Ed. Colibri; Centro de Estudos Comparatistas, 11-19.
- Weinrich, H. (1976). «Metaphora memoriae». *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*. Bologna: il Mulino, 49-53.
- Yates, F. (1972). *L'arte della memoria*. Torino: Einaudi.

# Una entrevista rescatada a Michel de Certeau en català

Jordi Cerdà

Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

**Abstract** This article rescues an interview with Michel de Certeau conducted in 1972 by Olivier Mongin and published in Catalan in the Andorran magazine *Posobra* the following year. Given the singularity of this magazine, its context is described, as well as the channels for the reception of de Certeau's work in the Catalan culture of the 1970s.

**Keywords** Michel de Certeau. Interview. Human sciences. Andorra. Olivier Mongin.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-04-08  
Published 2020-12-21

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Cerdà, J. (2020). "Una entrevista rescatada a Michel de Certeau en català". *Rassegna iberistica*, 43(114), 437-448.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/012

El biògraf de Michel de Certeau, François Dosse ([2002] 2007, 396-7), consigna que, al principi de la dècada dels setanta, en una publicació andorrana, va aparèixer una entrevista en català al jesuïta francès realitzada per Olivier Mongin. Dosse esmenta la revista amb un títol erroni, *La Posolra*, però en realitat es titulava *Posobra* i era una publicació mensual d'informació cultural que, sota el segell de les Edicions de les Valls Neutres, va començar la singladura el juny de 1972 i va acabar-la el gener de 1973, amb sis números publicats; precisament el darrer és on aparegué l'entrevista a Michel de Certeau.<sup>1</sup>

Des del Principat d'Andorra, la revista *Posobra* va sintonitzar amb el renovellament del catalanisme i en va incorporar els elements més dinàmics del moment. Hi van col·laborar, entre d'altres, Maria Aurèlia Capmany, Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver, Lluís Pasqual, Montserrat Roig o Jaume Vidal Alcover. També, des del punt de vista gràfic i malgrat l'austeritat del format, destaca el disseny de les portades d'una jove Toni Miserachs o la documentació gràfica a càrrec de Pilar Aymerich. Però tal vegada *Posobra* se singularitza de la resta de publicacions catalanes, per tenir una redacció al París *soixante-huitard* conformada per joves intel·lectuals que llavors mantenien una relació directa amb Certeau, com és el cas d'Olivier Mongin i de Patrick Mignon.<sup>2</sup>

Olivier Mongin, en l'encapçalament de l'entrevista, adverteix que Certeau no és un desconegut per al públic català. En efecte, dos anys abans, el 1970, l'editorial Estela, dins de la col·lecció «El Món d'Avui» - presentada com «informes i testimoniatges sobre els dramemes i esperances del segle XX» -, ja havia publicat *La conquesta de la paraula* (*La Prise de parole*, 1968), un recull d'articles escrits just després dels fets del maig del 68 a París. L'editorial Estela, nascuda a Barcelona l'any 1958, va començar amb la clara intenció de transformar el pensament eclesial i va anar configurant el seu catàleg a redós de l'aperturisme del Concili II del Vaticà. És l'editorial que fa sortir a la llum al nostre país algunes de les figures de la *Nouvelle Théologie* i es fa ressò dels corrents progressistes catòlics, bàsicament de provinença francesa. L'editorial Estela també editava la re-

**1** El director de *Posobra* era Roger Rossell Vilaginés, el qual va tenir al costat la interessant figura de Joan Riera Simó com a corrector lingüístic. És aquest darrer a qui, segurament, devem l'expressió catalana de Certeau i de Mongin; la revista *Posobra* és recollida en el repertori de Faulí (2006, 174) i, sobre Riera, cf. Palmitjavila 2014.

**2** Olivier Mongin signa el reportatge, aparegut a *Posobra* el juliol de 1972, «Vèncer el racisme», sobre un debat que es va celebrar a la Mutualité de París, organitzat per Croissance des Jeunes Nations. En aquest acte, segons informa Mongin, hi va participar Certeau, de qui glossa la intervenció i anuncia que: «és cap aquestes conclusions que ens menarà Michel de Certeau en un proper número [de *Posobra*] consagrat a les ciències humanes» (Mongin 1972, 28). Un comentari, doncs, que ens ajuda a situar la realització de l'entrevista que va aparèixer en el número de gener de 1973, a la primera meitat de 1972.

vista *Questions de Vida Cristiana*, dirigida per Evangelista Vilanova des de l'abadia de Montserrat i que, en molts sentits, és l'expressió del nou clima de renovació *conciliar* a Catalunya.

Certeau havia tingut una recepció a Espanya des dels canals de la pastoral catòlica o els oficinosos de la Companyia de Jesús.<sup>3</sup> Tanmateix, és evident que el jove jesuïta erudit, que participava activament en publicacions com *Christus* o *Études*, sobrepassa aquest àmbit quan esdevé un dels analistes de referència de les convulsions de la fi de la dècada dels seixanta. En efecte, l'editorial Estela introdueix un Certeau deslligat del constrenyiment eclesial i el presenta com un dels abanderats d'aquesta «nova cultura» formulada després del successos del maig del 68.<sup>4</sup> La línia editorial d'Estela és representativa d'aquest tomb que el catolicisme més progressista del moment fa cap a posicions decididament compromeses amb els espais polítics de l'esquerra revolucionària; una línia que situarà l'editorial en una posició insalvable de cara a la censura franquista. Estela, per la pressió governamental, s'acabarà dissolent el 1971 per escometre un altre projecte, l'editorial Laia, capitanejada, entre d'altres, per Alfonso Carlos Comín, membre aleshores de l'Organización Comunista de España-Bandera Roja (OCE-BR). Serà l'editorial Laia qui donarà a conèixer al públic hispànic la traducció del col·loqui organitzat per *Lettre* i per l'International Documentation and Communication Centre (IDOC) el març del 1968 i que durà per títol «Los cristianos frente a la revolución» (1975), en el qual farà una intervenció Certeau. I l'any 1978 la mateixa editorial barcelonina publicarà *Hacer la historia (Faire histoire)*, obra col·lectiva dirigida per Jacques Le Goff i Pierre Nora, en la qual, en el primer volum, hi ha la important aportació de Certeau, «L'écriture de l'histoire» (1975), un dels revulsius més exigents que es van escriure al darrer terç del segle XX sobre l'epistemologia de la història.

S'ha dit que *La Prise de parole* (1968), *La Culture au pluriel* (1974) i *L'Invention du quotidien* (1980) constitueixen una mena de fris cer-

**3** Certeau, com a mínim, havia estat traduït al castellà en dues obres col·lectives: dins d'una publicació de caràcter pastoral on exposava la devoció del Sagrat Cor en La Colombière (cf. Certeau 1968); i a l'editorial Desclée de Brouwer de Bilbao, en un volum que recull parcialment un número de la revista *Christus* coordinat per ell mateix i François Roustang. En aquest cas, sí que s'entreveu un Certeau més polièdric, on pren protagonisme el discurs sociològic i/o polític, a més del psicoanalític (cf. Certeau, Roustang 1969).

**4** L'únic paratext és aquesta breu presentació de l'obra i de l'autor en la solapa: «Michel de Certeau, autor de diverses obres (*Pierre Teilhard de Chardin, Lettres a Leontine Zanta, L'étranger ou l'union dans la différence*) i col·laborador ben conegut d'*Études, Esprit* i *Christus*, estudia en aquest nou assaig la revolució de la paraula, les relacions entre llenguatge i poder, les noves formes de contestació de la joventut i el seu impacte en el procés creador d'una nova cultura. L'autor ens lliura així el manifest d'una nova cultura. Per això, la crítica ha recalcat que Michel de Certeau aconsegueix de presentar aquesta *Prise de parole* com un esdeveniment pregon; i fins i tot, com un esdeveniment, el d'una nova cultura» (Certeau 1970, s.p.).

talià centrat en la reflexió sobre la cultura. Com oportunament recorda François Dosse a propòsit de l'entrevista a Certeau apareguda a Andorra, mesos abans n'havia aparegut una altra en una publicació bretona, realitzada pels mateixos col·laboradors parisencs de *Posobra*, Olivier Mongin i Patrick Mignon. En aquest cas, Certeau opinava sobre els nacionalismes i els autonomismes emergents i tenia present, entre d'altres, el cas català. Aquesta entrevista forma part del capítol «Minorités» de *La culture au pluriel* i podem relacionar-la amb l'assaig que, juntament amb Dominique Julia i Jacques Revel, Certeau va dedicar a la llengua i la cultura occitanes: *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois: l'enquête de Grégoire* (1975). Certeau, doncs, en aquells anys es va interessar pels pobles i les llengües minoritzades, un factor que devia comptar perquè accedís a *Posobra*, per bé que en cap moment la conversa tracti sobre la situació de la llengua i la cultura catalanes.<sup>5</sup>

No és fins a la dècada dels noranta, en onades postestructuralistes, que l'obra de Michel de Certeau esdevé referència freqüent al nostre país en camps tan diversos com la teoria literària, l'urbanisme, la psicoanàlisi o la sociologia. Potser per això val la pena llegir la valoració crítica que l'any 1994 va fer Evangelista Vilanova sobre l'impacte de la nova epistemologia de la història certeliana en el marc de la teologia. Com he apuntat i com s'esmenta oportunament en l'article, Vilanova devia conèixer Certeau des del final de la dècada dels seixanta. Devia associar el seu nom al del seu admirat Henry de Lubac, de qui Certeau havia estat al començament deixeble dilecte, però després esdevingué més aviat díscol. La incomoditat produïda per Certeau en el si del seu orde i en l'Església en general no podia haver passat per alt a Vilanova. Ni tampoc la seva intel·ligència, el seu deler per projectar el pensament crític en gairebé totes les parcel·les del saber i, particularment, en la teologia. Vilanova fa una ponderació de l'impacte de Certeau en la teologia que val per a la resta de les ciències de l'home per on el jesuïta francès va transitar:

Les afirmacions de la teologia resulten dogmàtiques, inverificables, poc modestes i alhora il·lusòries; sembla que s'arroguin una autoritat improcedent [...]. L'obra de Michel de Certeau, plena de tempteigs, aposta per l'honestedat, amb un llenguatge precís, des-

<sup>5</sup> En l'entrevista per a la revista bretona (*Sav Breizh Cahiers du Combat Breton* (Quimper), núm. 9, 1972, 31-41), Certeau considera que el cas de l'ús d'aquesta llengua gaèlica no és comparable amb el català («on parle couramment catalan en Catalogne») i que seria equivocat imposar-la com a «signe essentiel d'une autonomie» perquè només privilegiaria els vells i alguns especialistes. Finalment, fa un judici en què evidencia que un element tan «essentiel» com la llengua no es pot absolutitzar sense caure en un tic reaccionari: «on ne peut considérer la langue comme une fin sans en faire un tabou. La véritable langue de l'autonomie est politique» (Certeau 1993, 138).

criptiu i no preceptiu, fenomenològic i no valoratiu, que obriria les portes a una perspectiva realista i estimulante per a un pròxim futur on s'evitaria que l'Església esdevingués una secta més en la societat. Aquesta seria la gran lliçó del seu treball d'historiador, segons el qual prevaldria la primacia de la pluralitat sobre la unitat, del sentiment sobre la voluntat, de la potenciació i creativitat sobre una moral prohibitiva, de la possibilitat sobre la realitat... Ningú no sap quanta transformació ens cal encara. I no ho sabem perquè suposa entrar en el camí de la mística, tan ben estudiada per Michel de Certeau. (Vilanova 1994, 263)

## Bibliografia

- Certeau, M. de (1968). «Un director espiritual: la confianza, conversión del corazón en el padre La Colombière». *Fiesta del Sagrado Corazón*. Madrid: Marova, 67-77. Asamblea del Señor. Catequesis de los Domingos y Fiestas 56.
- Certeau, M. de (1970). *La conquista de la palabra*. Trad. de M. Adrover. Barcelona: Estela.
- Certeau, M. de (1993). *La Culture au pluriel*. Nouvelle éd. par L. Giard. Paris: Seuil.
- Certeau, M. de; Roustang, F. (1969). *La soledad. Una verdad olvidada de la comunicación con los demás*. Bilbao: Desclée de Brouver.
- Dosse, F. [2002] (2007). *Michel de Certeau. Le marcheur blessé*. Paris: La Découverte.
- Faulí, J. (2006). *Repertori d'una recuperació (aportació). Premsa en català, 1939-1976*. Barcelona: PAM.
- Mongín, O. (1972). «Dossier Racisme». *Posobra*, 2, 24-34.
- Palmitjavila, E. (2014). «Qui era Joan Riera i Simó?». *Àgora Cultural*, 25-26, 3-4.
- Vilanova, E. (1994). «Fer història, segons Michel de Certeau». *Revista Catalana de Teologia*, 19, 255-64.



## Conversa amb Michel de Certeau sobre les ciències humanes<sup>6</sup>

### Presentació

Avui, qui vol fer gala de bravura fa jocs malabars amb les ciències humanes: una miqueta de psicoanàlisi o de sociologia per aquí, una mica de lingüística o d'economia per allà, una mica d'etnologia per acabar...!

Si és cert que les ciències humanes presenten una noció clau en el vast camp de la cultura contemporània, no ho és menys que participen d'un mateix moviment, d'un mateix esforç de coneixement que les ciències dites exactes o ciències de la natura. D'altra banda, no poden presumir d'innocència o cantar llur puresa científica, estan sempre a l'origen d'una correlació de forces, i en el cercle sempre pretensions del saber i en el concert social.

Abans de passar revista de les diferents branques de les ciències humanes, llista que tampoc no fora objectivada, certa, ja que sobre aquest punt, per exemple, Georges Canguilhem o Jean Piaget s'oposen a Michel Foucault, convenia retornar als fonaments d'aquestes darreres per tal d'apreciar-ne l'ossada.<sup>7</sup> És per això que ens hem adreçat a Michel de Certeau, autor d'excel·lents articles sobre el paper que tenen les ciències humanes en la cultura contemporània, redactor de la revista *Études*, autor d'una obra que editarà Gallimard sobre *La Production de l'Histoire*<sup>8</sup> i d'una «presa de paraula», traduïda ja en català (*La conquesta de la paraula*, Barcelona, Estela).

Esperem del lector el que "manca" a aquest primer debat.

Olivier Mongin

<sup>6</sup> Publicat a *Posobra*, núm. 6, s.d. (gener, 1973), 33-6. Hem esmenat alguns errors evidents de teclieg i hem ajustat el text als criteris ortotipogràfics actuals.

<sup>7</sup> Tant Jean Piaget com Georges Canguilhem van criticar obertament *Les paroles et les choses*, de Michel Foucault. Certeau va dedicar-li la ressenya «Le noir soleil du langage: Michel Foucault», on, tot i l'aplaudiment i admiració que mostra per l'obra, hi ha també alguna prevenció sobre l'obscuritat de la seva expressió. En qualsevol cas, Mongin sembla que vulgui ressaltar com l'estructuralisme i els 'malabarismes' de les ciències humanes en voga havien estat contestats des de diversos àmbits del coneixement i que una de les veus més autoritzades d'aquesta crítica era la de Michel de Certeau.

<sup>8</sup> François Dosse apunta que quan Certeau va enllestir *Faire la histoire. Problèmes de méthodes et problèmes de sens* (publicat primerament a *Recherches de Science Religieuse*, núm. 58, 1970, 481-520), tenia el projecte d'una obra que reflexionés sobre la pràctica històrica i que havia titulat provisionalment *La production de l'histoire*. A l'arxiu de l'editorial Gallimard hi ha l'índex, datat a l'any 1974, dels apartats que havien de constituir aquesta obra inèdita; cf. Dosse 2007, 264 nota 11.

## Conversa

*L'aparició de les ciències humanes és en primer lloc la determinació d'un nou objecte científic, l'home, objecte imprecís com cap altre, i en segon lloc, l'aplicació de mètodes nous que concorden amb aquest objecte.*

*Abans de circumscriure el mode de «cientificitat» de les ciències dites humanes i d'avaluar allò que les diferencia de les ciències dites exactes, convindria intentar de localitzar-les a llur aparició, històricament, geogràficament. Inventem un nou estatut del "comprendre", un nou sistema d'intel·ligibilitat. No intervenen per atzar, es refereixen a una història.*

De fet, hom pot subratllar bastants elements en l'aparició de les ciències humanes, i situar-se en referència a aquesta qüestió de base: «Com és que l'home ha esdevingut un objecte de coneixença o de saber per a l'home?». El primer element, certament, és l'escissió de la societat religiosa, la seva disseminació en els segles XVI-XVII. La referència unitària que representava Déu s'ha esvaït. A partir de llavors els problemes de sentit ja no podien ser plantejats en els termes d'un recurs a Déu. Calia cercar el nivell de l'home amb què reemplaçar aquesta unitat religiosa. Aquesta recerca de l'Un en l'origen, la raó o la història de l'home, ha preocupat durant tres segles la reflexió occidental abans d'esvaïr-se davant els nostres ulls.

Un segon element que es refereix més a les condicions de possibilitat és que l'home ha esdevingut un objecte per a l'home gràcies a un terç, un tercer, a saber, la societat estrangera, el nou món, les societats salvatges; la mirada dels occidentals sobre el nou món ha permès la generalització d'un saber concernent llur pròpia societat. És un dels efectes, almenys, d'aquest primer encontre amb una societat que, a primera vista, no semblava humana. La mediació de l'anàlisi de les societats salvatges ha permès la formació d'una ciència concernent la societat tot ras. Ha calgut fer una marrada...

Però encara ha calgut fer-ne una altra. A la fi del segle XVIII, una marrada anàloga s'afegeix a la primera: és l'escissió interna de la societat francesa entre els posseïdors, els propietaris del saber, una *intelligentsia*, els medis il·lustrats, grups que s'anomenaven de manera característica «els observadors de l'home» i, d'altra banda, una massa popular que s'ha trobat sota llur mirada gairebé en la mateixa posició en què es trobaven anteriorment els pobles salvatges.

Així, per no prendre sinó un exemple, a la fi de la segona meitat del segle XVIII, veiem constituir-se amb referència a les poblacions franceses camperoles (a causa també d'una distància entre la ciutat i el camp...) un aspecte etnològic: la població rural esdevé l'objecte d'un folklore. És la llengua salvatge, uns costums estrangers, el terme d'una curiositat i d'una conquesta. El mateix s'esdevé a Alema-

nya, no tant a Espanya; però l'home rural esdevé així per a l'home burgès un objecte semblant al que havia estat ja tot preparat abans al nivell de les societats salvatges.

El que podem semblantment constatar en l'evolució de les ciències humanes és el pas d'una consideració sincrònica a una consideració diacrònica, vull dir amb això que allò que caracteritza el saber de l'home o de les societats humanes als segles XVI i XVII i durant la primera meitat del segle XVIII, és que hom es pensava trobar una racionalitat oculta, investida en aquestes societats, i que progressivament, sobretot a partir dels inicis del XVIII hom ha posat en valor el paper que hi representaven l'atzar, el costum, la contingència, l'irracional, i que el model sincrònic, en fi, el model sistemàtic, no podia respondre a les qüestions que es posaven els especialistes d'aquest saber; és a partir d'aquí, de la segona meitat del segle XVIII (en fi, hi ha molts altres elements) que hom veu aparèixer una «historització» del coneixement de les societats, és a dir, que hom cerca la racionalitat al nivell d'una evolució, d'un progrés de l'esperit humà, d'una continuïtat que donaria als costums un ordre en la mesura que hom pot classificar-los segons una escala cronològica corresponent d'altra banda a les etapes successives d'un progrés; per aquí hom venia la dificultat que presentaven les societats en la mesura que eren un escampall total de costums o de contingències respecte al model estructural, sincrònic, posat primerament al nivell lingüístic o al nivell antropològic al segle XVII, per exemple.

Aquests diferents elements demostren que la prehistòria de l'aparició de les ciències humanes no és innocent, vull dir que primerament està lligada a un conflicte de forces i que no hi ha hagut, per exemple, la possibilitat de constituir una etnologia, una sociologia o una lingüística independent del privilegi que es donava una a cultura entera respecte a les altres, és a dir, que el postulat de les ciències humanes és una relació de poder.

Segonament, les ciències humanes han estat, doncs, habitades sobre el mode històric per la idea fonamental durant tota la fi del segle XVIII i el començament del segle XIX que la història, el progrés, era la racionalitat, però hom pot dir que la idea de progrés portava la mateixa convicció, ja que l'últim grau de l'escala, diguem la punta d'avantguarda del progrés, definia el lloc on es trobaven els homes del saber: estaven al cim d'aquest progrés, classificant en tota la línia que les precedia les diferents formes que podien constatar, és a dir, que hom retroba a l'interior de la concepció sàvia el mateix tipus de jerarquització que el que hom pot constatar al nivell d'allò que una societat ha fet possible amb l'elaboració mateixa d'aquestes ciències humanes.

Llavors, avui, passem, de vint anys, de vint-i-cinc anys ençà, a una crítica d'aquesta «historització», a una mena de renovellament del sincrònic com era el cas del segle XVII, a una mena d'anàlisi del sis-

tema, però interrogant-nos sobretot sobre el funcionament actual de les ciències humanes, a saber, si pot veritablement escapar a les relacions de poder en les quals aquesta elaboració recolza («pot hom veritablement pensar “l’altre” sense dominar-lo?»), sobre els models més o menys subtils que existeixen, per exemple per a l’etnòleg, a dir-se avui al servei de la societat estrangera que estudia, però en realitat estudiant-la imposa allò que Robert Jaulin anomena «la Pau Blanca»,<sup>9</sup> en fi, una colonització encoberta que consisteix a deteriorar totes les categories de pensament d’una societat introduint-hi l’objectivació del saber occidental, encara que aquest saber, d’altra banda, es vulgui deslligat de relacions immediates amb les forces militars o amb les forces econòmiques, en realitat no ho és mai, hom no és mai deslligat d’això.

Llavors, evidentment, un dels problemes que tu posaves, era de saber quina era la relació entre les ciències humanes i les ciències exactes...

*Així és, des d’un punt de vista pròpiament operatori, de manera de retornar a una oposició una mica forçada, la de dir: «l’una és sistematitzada, formalitzada, i no l’altra», ço que a parer meu no és pas el cas.*

Sí, és això... En fi, hom pot plantejar-se el problema sota una forma diferent. D’una banda, contràriament al que ha estat dit durant cinquanta anys: és que cal identificar la idea de científicitat amb el mode en què es presenta en les ciències exactes? Més que més, que avui en matemàtiques, en física, hom s’adona de fins a quin punt aquesta espècie de rigor tancat es troba en el terreny de les ciències exactes, que en un lloc on hi ha més imaginació que en qualsevol altre és en les matemàtiques, que un lloc on hi ha, per exemple, una valoració de les praxis espacials és la topologia; en fi, allò que caracteritza la topologia en matemàtiques és justament la introducció de l’aproximació en el càlcul, com també la producció del recorregut, del procediment, d’una praxeologia en el raonament matemàtic.

I d’altra banda, la qüestió que es posa també en el terreny de les ciències humanes és la valoració d’una interrogació que es refereix al subjecte; altrament dit, quan jo parlava no fa gaire de la manera

<sup>9</sup> El 1972 Michel de Certeau va deixar Paris VIII-Vicennes per una altra universitat, Paris VII-Jussieu, la qual s’havia acabat de crear, convidat precisament per Robert Jaulin, qui acabava de publicar *La Paix blanche. Introduction à l’éthnocide* (París: Seuil, 1970). Jaulin representava llavors els estudis antropològics més desafiants de cara a la línia estructuralista i advocava per una irrenunciable experiència de camp en l’antropologia, alhora que posava sota sospita qualsevol coneixement exclusivament llibresc. Certeau va fer classes en el departament d’antropologia dirigit per Jaulin entre 1972 i 1978, però la relació amb el tempestuós antropòleg es va anar refredant. En qualsevol cas, el seu esment en aquesta entrevista podia marcar també un distanciament envers l’hegemònic estructuralisme i el seu antropòleg de referència, Claude Lévi-Strauss.

com s'han constituït les ciències humanes, a saber, la manera com hom ha pogut fer de l'home un objecte de l'home, en relació amb aquella problemàtica, hom es demana avui si és possible d'eliminar la qüestió del subjecte a l'interior del discurs de les ciències humanes, i, com ha dit Lacan, no hi ha al capdavant ciència de l'home, sinó ciència del subjecte; és a dir, que amb referència a la nostàlgia que ha prevalgut en les ciències humanes i que ha cercat sempre de modelar-se tant com fos possible amb les ciències exactes a través d'una sociologia, d'una economia, etc., hom veu sorgir a l'interior de les ciències humanes en sociologia, en economia, en semiòtica, *a fortiori* en psicoanàlisi, la relació entre el subjecte i l'objecte, en la mesura que l'objecte no és mai res més que una metàfora del subjecte que parla; i el problema que es planteja és la relació entre el subjecte que parla i el lloc des d'on parla, i la mediació és el discurs que fa, més que no pas l'exactitud en el passament de comptes del qual hom hauria de fer desaparèixer totes les marques i tots els senyals del subjecte observador.

*Punt de vista que podria tanmateix alliberar-nos d'una alternativa que avui fa estralls, alternativa que es juga entre certs imperialismes del saber, sia l'imperialisme lingüístic o l'imperialisme psicoanalític, que decideixen i donen sentit únic a l'objecte, i després el que hom podria anomenar un cert eclecticisme de les ciències humanes que compta amb una demistificació de tot acte, de tot pensament i acaba en una mena de gran ball de significants que no té altre objectiu que el d'anar donant voltes. Cal sortir de la dicotomia: sentit únic o absurd radical.*

El que em sembla característic a la vegada del que la pietat pública anomena les ciències exactes i les ciències humanes, és el progressiu predomini de l'anàlisi de les pràctiques, de la praxeologia, la qual cosa vol dir que finalment el que hi ha de més fonamental en les ciències humanes tal com s'elaboren avui és els procediments, és els protocols, és les operacions articulades les unes sobre les altres; i és també la mateixa cosa que hom troba en física o en matemàtiques, o almenys que s'elabora en el camp de les matemàtiques o de la física. El problema de conjunt és justament el d'una teoria d'aquestes pràctiques, d'aquestes operacions en la mesura que una teoria és fonamentalment allò que articula pràctiques. Però la idea o el somni finalment utòpic de constituir un saber com un objecte coherent s'esvaeix perquè, així que es tracta de pràctiques, hom té immediatament una posada en relació del rigor amb tots els coeficients sociopolítics i també les decisions (no parlo de les decisions individuals, sinó de les col·lectives) que modifiquen, constitueixen possibilitats o les interdiuen, organitzen procediments o depenen d'aquests procediments, etc., per tant, el problema de la relació entre una ciència i la societat es troba molt més immediatament tractat des del moment

que hom analitza una ciència com un rigor de pràctica.

*La qual cosa porta al capdavant a un nou plantejament de la idea que voga de dreta a esquerra d'una teoria unitària de les ciències humanes, utopies com poques n'hi ha...*

Sí, en efecte, la qual cosa posa més en relleu el problema de la relació entre una ciència i la qüestió política; car el paper de la decisió o el paper de l'organització d'una societat en relació amb una gestió científica esdevé més i més evident a partir del moment que hom tracta aquesta gestió científica com una praxi.

*És veritat, hi ha sempre una presència més o menys difusa que investe l'acte de saber; tota gestió és fonamentalment reveladora de les seves utopies eleccions, d'òptiques particulars.*

I tanmateix, la prospectiva. Avui que un cert nombre d'anàlisis epistemològiques es plantegen explícitament el problema mateix molt global de saber si cal abandonar tal o tal tipus de recerca, és a dir, que el problema de la decisió intervé en relació amb un rigor, quan anteriorment cada segment de rigor en ciències humanes o en ciències exactes apareixia com formant part d'un tot progressiu, una mena de gran fatalitat o destí lògic de la història desplegant progressivament el seu sentit a través de cada un dels elements rigorosos, quan avui hi ha una mena de perill que apareix molt més fortament en la mesura que es tracta de saber si l'home avui s'arriscarà per exemple a prosseguir tal o tal tipus de recerca; a deixar-lo, en quines condicions, etc.

*Conversa recollida amb un magnetòfon.*



# ***Iberian Studies*: la fertilidad de un campo de estudio y sus aportaciones a los debates identitarios peninsulares**

César Rina Simón

Universidad de Extremadura, España

**Abstract** Iberian Studies have experienced an exponential growth over the past decade and have inspired research and academic debates about cultural relations in the Iberian peninsula. The impetus for literary studies has permeated in other areas, such as historiography, which has focused on Iberisms as a centrifugal alternative approach to State identities. Additionally, in relation to Anthropology, the study of 'borders' have raised the contingent and porous nature of national borders. These themes are addressed in the work titled *Iberian Studies: Reflections Across Borders and Disciplines* (ed. by N. Codina Solà and T. Pinheiro, 2019).

**Keywords** Iberian Studies. Identities. Iberism. Nationalism. Borders.

El vasto campo de estudios que denominamos *Iberian Studies* ha experimentado en la última década un crecimiento exponencial, tanto en términos cualitativos como cuantitativos. Podemos señalar someramente diferentes factores, desde el paulatino proceso de internacionalización académica, el acceso a fuentes y a una mastodóntica bibliografía disponible en Internet o el cuestionamiento de los modelos nacionales esencialistas y de la bicefalia peninsular entendida como dos bloques culturales cerrados y antagónicos. Este crecimiento ha tenido como eje central los estudios literarios en el ámbito de las diferentes lenguas peninsulares y ha posibilitado el cuestionamiento de tópicos tan consolidados en las culturas nacionales co-



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2020-09-30  
Published 2020-12-21

## Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Rina Simón, C. (2020). "*Iberian Studies*: la fertilidad de un campo de estudio y sus aportaciones a los debates identitarios peninsulares". *Rassegna iberistica*, 43(114), 449-454.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/015



mo el de las «costas voltadas» (Sáez Delgado, Pérez Isasi 2018). En relación a la historia de la literatura, contábamos ya con el análisis clásico de Molina (1990) y con los trabajos de Sáez Delgado (2012, 2014), que han mostrado cómo las letras hispanoportuguesas tuvieron intensos contactos e interinfluencias durante el modernismo y la época de las vanguardias.

Los *Iberian Studies* han integrado autores y obras en gallego, euskera o catalán en los horizontes explicativos de las dinámicas peninsulares (Resina 2009). Esta atención por fórmulas culturales consideradas secularmente ‘periféricas’ por la primacía de la óptica nacional etnocéntrica ha permitido también visibilizar los conflictos identitarios y la pluralidad de fórmulas que desbordan con creces las explicaciones peninsulares duales. Una buena muestra de la ruptura de las escalas geográficas estadocéntricas sería la obra editada por Duarte y Vale (2019), cuya pretensión fue, desde la polifonía de voces y disciplinas, comprender el catalanismo en clave ibérica y europea.

Cabría también señalar que los *Iberian Studies* tienen diferentes niveles de comprensión y significación, siendo, quizás, la capacidad para integrar todo tipo de enfoques su tendón de Aquiles. En su acepción más amplia, tienen su origen en el ámbito académico anglosajón (Gimeno Ugalde 2017) y hacen referencia, de entrada, a cualquier investigación que verse sobre aspectos, dinámicas y procesos desarrollados en la península Ibérica, desde un enfoque global, transnacional y eminentemente cultural (Pérez Isasi 2019; Pinheiro 2013). Sin embargo, uno de los subcampos englobados en los *Iberian Studies* ha puesto el foco en las redes intelectuales, históricas y culturales desarrolladas en el interior de la Península. En él han tenido un papel reseñable publicaciones del ámbito de la teoría y de la historia de la literatura, pero también podemos subrayar el interés que ha generado en la historiografía y en los estudios culturales, con múltiples aportaciones de metodologías incipientes relacionadas con apuestas transdisciplinares (Rina 2017b).

La obra *Iberian Studies: Reflections Across Borders and Disciplines*, publicada por Peter Lang y editada por Codina Solà y Pinheiro (2019), es una buena muestra de las múltiples aportaciones de este campo de conocimiento, aún en un período de expansión y que precisará, en las próximas décadas, trabajos que sintetizen y articulen de forma flexible y conexas colaboraciones tan diversas (Pérez Isasi 2013). Una excelente guía bibliográfica es la base de datos *Iberian Studies Reference Site*<sup>1</sup> que coordinan y analizan en esta obra Gimeno Ugalde y Pérez Isasi (Codina Solà, Pinheiro 2019, 23-48), y que muestra la amplitud de métodos y enfoques que este campo aporta y puede aportar.

1 <http://istres.lettras.ulisboa.pt/istres/>.

A lo largo de las siguientes notas abordaremos algunos de los capítulos y su interés a la hora de comprender los caminos abiertos en varias disciplinas, poniendo el foco en aquellas contribuciones relacionadas con los aspectos teóricos (bloque I de la obra) y con la historia cultural y los procesos de nacionalización (bloque II).

Uno de los conceptos que se ha nutrido de la renovación de los *Iberian Studies* es el de 'iberismo', término polisémico que hasta fechas recientes, salvo reseñables excepciones (Catroga 1985; Matos 2007), se trabajó en el marco de la historiografía desde la perspectiva de las relaciones internacionales (Rina 2017a). Esto quiere decir que el iberismo político, en consonancia con los imaginarios nacionales de España y Portugal, fue comprendido como una 'utopía', o bien como un agente 'desestabilizador' de la buena vecindad. Sin embargo, la producción académica actual lo identifica más bien como un mecanismo de regeneración de las culturas políticas peninsulares, principalmente en el siglo XIX aunque tuvo sus ecos en el XX e, incluso, en el XXI, y cuya viabilidad no puede valorarse en función de parámetros nacionalistas, que conciben los Estados-nación como entes volitivos y conclusos. El interés del iberismo como tema historiográfico no se ha debido a una reivindicación política contemporánea del mismo. Su principal aportación ha sido la de cuestionar la perennidad de los modelos nacionales peninsulares, conceptualizarlos como procesos abiertos y en continua construcción y pensar las relaciones culturales de forma no estrictamente nacional (Rina 2014). Es por lo que en la introducción a la obra que estamos analizando Codina Solà y Pinheiro escriben sobre la función y capacidad «reterritorializadora» de los *Iberian Studies*. La cuestión no es menor debido a la preeminencia de lecturas nacionales - también en el ámbito académico.

Como señalábamos, en paralelo a la expansión de los *Iberian Studies*, el iberismo ha generado una amplia bibliografía, sobre todo desde la historia cultural, las identidades y los conceptos. En este sentido, han sido fundamentales los trabajos de Matos (2017), no sólo por la perspectiva temática sino también por las claves teóricas y metodológicas que ha proporcionado. Siguiendo esta estela, se han defendido en el último lustro varias tesis doctorales que han complejizado el concepto de iberismo y de ibérico y han contribuido a cuestionar los tópicos nacionales del enfrentamiento asentados en los imaginarios peninsulares. Una de las tesis fue la defendida en 2015 en la Universidad Complutense de Madrid por Hernández Ramos, que centró la investigación en desengranar el peso que habían tenido los debates iberistas en la prensa madrileña a mediados del siglo XIX. Hernández Ramos ahonda en esta cuestión en el libro (Codina Solà, Pinheiro 2019, 71-91) y muestra cómo el interés por lo portugués o lo ibérico fue medular en un período clave en la consolidación de la cultura nacional española. El capítulo tiene una amplia primera parte que puede leerse como un somero estado de la cuestión de las re-

cientes aportaciones al iberismo y una contribución más a la hora de repensar las «costas voltadas» y subrayar los continuos flujos culturales peninsulares.

Por su parte, el capítulo de Valverde Contreras (93-113) se interroga sobre uno de los aspectos clásicos de las relaciones ibéricas: el paralelismo entre los procesos políticos y sociales hispanoportugueses en la contemporaneidad, tema que han esbozado, entre otros, Huguet (2017) o Chato (2014). A tenor de su investigación de las luchas sociales acaecidas en la primera década del siglo XX, Valverde Contreras constata los vasos comunicantes que convierten a la península en un espacio privilegiado para el despliegue de estudios comparados e, incluso, como destacaran ya los iberistas culturales del siglo XIX, la imposibilidad de analizar los acontecimientos de un país sin referenciar a su vecino. La articulación del espacio ibérico en clave de convergencia ha contado con importantes contribuciones desde el horizonte de los estudios literarios (Lourido 2019; Martínez Tejero, Pérez Isasi 2019), aspectos que han permeado también la historiografía.

Este capítulo señala también porosidad de la frontera y de los flujos rayanos – al margen o en paralelo a la delimitación de los Estados-nación –, lo que supone un argumento más a la hora de comprender los procesos peninsulares en clave comparada. La Antropología ha aportado las claves explicativas del fenómeno fronterizo (Cairo, Godinho, Pereiro 2009; Cairo 2018; Amante 2007), insertándola, en primer lugar, en un eje cronológico que arranca en la construcción de los Estados-nación y en la necesidad de crear espacios limitados perfectos apoyándose en los nuevos conocimientos científicos de triangulación y en los avances de la cartografía (Rina 2020). Esta frontera levantada por Comisiones mixtas y arduos debates diplomáticos fue asumida como natural en las narrativas nacionalistas en España y Portugal. Gracias a las propuestas teóricas vertidas en el campo de la Antropología desde la década de 1960 y exploradas por los estudios ibéricos en los últimos años, se ha superado la perspectiva estatal del espacio nacional concluso y se han visibilizado las prácticas, actitudes e identidades en los espacios fronterizos basadas en criterios de vecindad. La raya hispanoportuguesa ha estado históricamente dotada de una porosidad y de unos intercambios culturales y familiares cuyo análisis abre nuevos enfoques relativos a la nacionalización de las poblaciones fronterizas.

En términos literarios, los *Iberian Studies* han abordado las conexiones y los horizontes culturales compartidos de diversos autores, destacando los estudios sobre Oliveira Martins, Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço o José Saramago. En el libro, Bou (Codina Solà, Pinehiro 2019, 207-29) realiza una sugerente comparativa en torno a los conceptos de *Inutility* y *Lightness* en una serie de escritores: Pessoa, Castelao, Segarra, Gómez de la Serna o Irastortza, y lo-

caliza una serie de puntos de aproximación a partir de la metáfora del *collage*, por cierto, muy apropiada para explicar visualmente las aportaciones de los estudios culturales ibéricos.

En conclusión, esta obra que coordinan Codina Solà y Pinheiro es una panoplia de las múltiples perspectivas y líneas de investigación abiertas por los *Iberian Studies*, cuyos marcos superan las fronteras disciplinares. Se integra en un proyecto editorial más amplio editado por Ulrich Winter, Christian von Tschilchke y Germán Labrador, siendo ésta, la número 8, la primera que trata de ofrecer una amplia revisión de la pluralidad de facetas de este fértil campo de estudio. El reto que se abre es, de alguna manera, tratar de hallar puntos de encuentro y síntesis que canalicen la infinita variedad de intereses, temáticas y enfoques de los *Iberian Studies*. Así mismo, también es necesario que estos trabajos, al menos en el terreno historiográfico en el que nos incluimos, tengan capacidad de percutir en las aún consolidadas narrativas nacionales y que los conceptos, teorías y métodos desarrollados puedan permear otros espacios académicos e historiográficos más amplios.

## Bibliografía

- Amante, M.F. (2007). *Fronreira e Identidade. Construção e representação identitárias na raia luso-espanhola*. Lisboa: ISCSP.
- Cairo, H. (ed.) (2018). *Rayanos y forasteros. Fronterización e identidades en el límite hispano-portugués*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Cairo, H; Godinho, P.; Pereiro, X. (coords) (2009). *Portugal e Espanha entre discursos de centro e práticas de fronteira*. Lisboa: Colibri.
- Catroga, F. (1985). «Nacionalismo e ecumenismo. A questão ibérica na segunda metade do século XIX». *Cultura, História e Filosofia*, 4, 419-63.
- Chato, I. (2014). «Conciliación o revolución: los caminos enfrentados del liberalismo peninsular (Portugal y España, 1863-1866)». *Arbor*, 190, 1-24.
- Codina Solà, N.; Pinheiro, T. (eds) (2019). *Iberian Studies: Reflections Across Borders and Disciplines*. Berlin: Peter Lang.
- Duarte, D.; Vale, G. (eds) (2019). *Catalonia, Iberia and Europe*. Canterano: Aracne Editrice.
- Gimeno Ugalde, E. (2017). «The Iberian Turn: An Overview on Iberian Studies in the United States». *Observatorio Reports*, 036-12. <https://doi.org/10.15427/OR036-12/2017EN>.
- Huguet, M. (2017). «El iberismo como azar en la historia contemporánea de la Península». Rina, C. (ed.), *Procesos de nacionalización e identidades en la península Ibérica*. Cáceres: UEX, 173-90.
- Lourido, I. (2019). «O espaço literário ibérico na última década. Hipóteses para o estudo das fronteiras e das relações entre sistemas». Martínez Tejero, C.; Pérez Isasi, S. (eds), *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 203-22. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 16. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-323-6/008>.

- Martínez Tejero, C.; Pérez Isasi, S. (2019). «Introducción: Problematicar y analizar el espacio ibérico». *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 8, 9-15. <https://doi.org/10.13130/2240-5437/11743>.
- Matos, S.C. (2007). «Conceitos de iberismo em Portugal». *Revista de História das ideias*, 28, 169-93.
- Matos, S.C. (2017). *Iberismos – Nação e transnação, Portugal e Espanha (c.1807-c.1931)*. Coimbra: Universidad de Coimbra.
- Molina, C.A. (1990). *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal.
- Pérez Isasi, S. (2013). «Iberian Studies. A State of the Art and Future Perspectives». Pérez Isasi, S.; Fernandes, A. (eds), *Looking at Iberia: A Comparative European Perspectives*. Oxford: Peter Lang, 11-26.
- Pérez Isasi, S. (2019). «On the Polysemic Nature of Iberian Studies: Definitions, Spaces, Limits». *International Journal of Iberian Studies*, 32(1-2), 13-32.
- Pinheiro, T. (2013). «Iberian and European Studies – Archaeology of a New Epistemological Field». Pérez Isasi, S.; Fernandes, A. (eds), *Looking at Iberia: A comparative European Perspective*. Oxford: Peter Lang, 27-41.
- Resina, J.M. (2009). *Del hispanismo a los estudios ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rina, C. (2014). «Tendencias de la historiografía española sobre los iberismos, 1975-2013». *Historia del presente*, 24, 101-12.
- Rina, C. (2017a). «Expectativas iberistas en la contemporaneidad. Una propuesta conceptual». *Ayer*, 106, 179-201.
- Rina, C. (ed.) (2017b). *Procesos de nacionalización e identidades en la península Ibérica*. Cáceres: UEX.
- Rina, C. (2020). *Imaginar Iberia. Tiempo, espacio y nación en el siglo XIX en España y Portugal*. Granada: Comares.
- Sáez Delgado, A. (2012). *Nuevos espíritus contemporáneos. Diálogos literarios luso-españoles entre el modernismo y la vanguardia*. Sevilla: Renacimiento.
- Sáez Delgado, A. (2014). *Fernando Pessoa em Espanha. Uma visão panorâmica*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Sáez Delgado, A.; Pérez Isasi, S. (2018). *De espaldas abiertas. Relaciones literarias y culturales ibéricas (1870-1930)*. Granada: Comares.

## **Recensioni**



# Lola Pons Rodríguez *El árbol de la lengua*

Florencio del Barrio de la Rosa

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Pons Rodríguez, L. (2020). *El árbol de la lengua*. Barcelona: Arpa, 317 pp.

Por la propia naturaleza de su objeto de estudio, la divulgación de nociones y cuestiones lingüísticas se me antoja uno de los desafíos más difíciles, y tal vez, más fascinantes que un lingüista pueda acometer. No faltan, es cierto, libros en los que se nos ayuda a digerir las normas académicas o se nos descomplica la gramática, pero la explicación de las palabras que nos rodean y con las que convivimos en lo cotidiano e incluso en lo íntimo desde la perspectiva del lingüista constituye una labor admirable. Traducir en un lenguaje sencillo y comprensible la compleja y enrevesada terminología de los gramáticos – cuya necesidad, según Erasmo, alcanza una de las cotas más elevadas de la locura – en un estilo sencillo, ameno, divertido, a ratos burlón y no pocas veces lírico, no está al alcance de todos. Sí lo está, y de ello representa un ejemplo magistral, de Lola Pons Rodríguez, autora del volumen que ahora reseñamos.

El libro *El árbol de la ciencia* sigue, cuatro años después, a *Una lengua muy larga* (2016), primera obra de esta categoría de la autora. La prof. Pons se vale de la imagen del árbol, analogía bien conocida en la tradición lingüística. El diagrama arbóreo sirvió a los neogramáticos para reflejar las relaciones de parentesco de las lenguas indoeuropeas, mientras que los árboles sintácticos de la sintaxis formal han extendido sus raíces, más allá del marco generativo en el que surgieron, a la hora de parcelar la estructura de los sintagmas



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-09-14  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Del Barrio de la Rosa, F. (2020). Review of *El árbol de la lengua*, by Pons Rodríguez, L. *Rassegna iberistica*, 43(114), 457-460.

**DOI** 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/014



gramaticales. La equiparación de la lengua con un árbol vuelve a dar sus frutos en esta colección de artículos sobre los sistemas lingüísticos, el español y sus variedades.

El volumen, que recoge los artículos periodísticos publicados por la autora entre 2017 y 2019, se organiza de acuerdo con la estructura del árbol en trece apartados, precedidos por una presentación y un texto programático («El árbol de la lengua», 17-19) y culminados por una batería de «Ejercicios de reflexión lingüística» (301-17), cuya utilidad docente no es necesario engrandecer. A cada apartado la autora asigna un vocablo, que lo caracteriza. Dejo al lector el placer de descubrir cada uno de estos términos y de apreciar sus connotaciones.

Uno de los rasgos más sobresalientes del estilo de Lola Pons, indicativo del desenfadado y la fluidez de la prosa, consiste en el diálogo constante con el 'tú' del lector: «Tú piensas que el español es sobre todo un patrimonio de España y te olvidas de que en América hay más hablantes...» (24), «fíjate en el trabajo que te está costando quitarle la tilde a *solo*» (45), «¿cómo te suena decir en español actual “guapérrimo”?» (145), entre otros muchos ejemplos. Esa tendencia a la interacción con el lector es una incitación a la reflexión lingüística acerca de la lengua de todos los días, de las modas lingüísticas y, sobre todo, de la conexión con la historia idiomática. La autora hace gala de una aguda capacidad para detectar *-ismos*: los bien conocidos, junto con el *quesuismo* (83-5), *leísmo* y *laísmo* (87-91), el *siguientismo* (144-6), como mecanismo contemporáneo de intensificación - merecería la pena estudiar la orientación horizontal de esta expresión frente a la verticalidad de otras como, por ej., *súper*, preferida por el español -, o el *emplanismo* (147-50). Este artículo («Estamos en plan explicando la expresión *en plan*») sobresale, en mi opinión, por identificar un cambio en marcha en el español contemporáneo en la categoría de los reformuladores y ofrece una primerísima descripción de esta expresión: «*En plan* suaviza, atenúa lo que se dice y, además, lo hace con una expresión que es marca dentro del grupo al que se pertenece» (148). La atención por las modas - que se nota en particular en los artículos dedicados a la onomástica, pp. 111-14, 276-89, 283-6, etc. - y los comportamientos lingüísticos de los hablantes revela la mirada atenta y perspicaz de la autora. En efecto, no se arredra ante los problemas más actuales (la política, la conciliación, la inmigración, la homosexualidad, el feminismo,...) y no elude la crítica, a veces tan merecidamente feroz como la que realiza en su tratamiento del *bullying* o acoso y de las formas que nombran este intolerable fenómeno (138-40).

La autora trata siempre con indulgencia las muletillas, los nuevos «chicles» lingüísticos y, en general, los errores de los hispanohablantes. En este sentido, el análisis de la *-s* de *contestastes* (98-101) y su relación histórica con la *-steis* del pretérito allegando motivaciones etimológicas, analógicas y sociales debería ayudar al lector a com-

prender estos 'errores' y a atenuar sus juicios de infravaloración. El caso elegido, como otros que podría entresacar del libro, supone un desafío a cualquier explicación exclusivamente interna del cambio lingüístico. La cita «los hablantes nos enfrentamos con dos fuerzas que nos atraen y ante las que tenemos que decidirnos» (99) sugiere que deben ser factores externos los que terminan inclinando la balanza. Por cierto, el hispanista inglés R. Penny sostiene, creo con razón, que la forma *-steis* no viajó a América, por lo que cabría investigar el origen y las razones de la preferencia en las áreas voseantes, tal y como afirma Lola Pons, de *vos contestasteis*, que estimo reciente. Dicho sea de paso, la correcta formación de *malamente* (207-10) está también argumentada con altura.

La autora explica al hablante medio de dónde viene la ñ (44), la indistinción de *b* y *v* (53-60), la importancia de la *h* (61-4), el *yeísmo* (65-8) y otras dificultades y fenómenos del español. A pesar de su finalidad divulgativa, o – quizá – precisamente por ella, los textos escritos por Lola Pons poseen una potencialidad enorme para su aplicación en el aula de lengua. Puedo dar fe de que el artículo «*Conocérete* fue una *suérete*: la vocal intrusa de los cantantes» (69-71) resulta especialmente provechoso para ayudar a comprender a los estudiantes del curso de fonética del español la *vocal esvarabática*. Esta vocal de apoyo encierra dificultades de comprensión a los estudiantes que siguen mostrándose escépticos ante la evidencia del espectrograma, por lo que cualquier material es más que bienvenido (la historia de la formación *quiri*, 185-6, puede contribuir también a explicar esta noción fonética). El artículo «El chalé donde la *t* vivía» (51-3) puede servir para ilustrar el fenómeno de la *distribución defectiva*. La autora insinúa reglas que pueden servir a los hablantes nativos o a los estudiantes extranjeros (por ej., la ortografía de los prefijos como *semi*, *pre*, *ultra* o *macro*, 123). Por esta razón, en estos textos el docente puede hallar una ayuda a la didáctica o un caso ameno y actual en apoyo de una argumentación.

Que las dotes docentes de la autora alcanzan un nivel poco frecuente en las aulas está fuera de toda duda; y tal vez por ello no debería sorprender su pasión por el reguetón (la calificación de *tíguere* como «anaptixis papichula» es sencillamente genial) como fuente de datos y de ejemplos para la explicación lingüística. Los sociolingüistas del francés han prestado desde siempre una particular atención a la música rap y a su influencia en la evolución de las variedades jergales y genolectales de la lengua de Molière. No resultaría descabellado la recopilación de un corpus de canciones reguetonianas – vaina crazy – para detectar los fenómenos de cambio del español del siglo XXI. De su utilidad y su función diagnóstica dan buena prueba algunos de los textos que comentamos.

A lo largo de las páginas Lola Pons muestra un compromiso permanente con la educación lingüística del hablante común vertiendo

‘técnicamente’ los fenómenos del habla cotidiana en la terminología especializada. De este modo, el lector se familiariza con conceptos técnicos como «edificio variacional» (29, 209), «anaptixis» (70), «tritonías» (75), «paradigma» (101), «marcadores discursivos» (116), «acortamiento» (121), «lexicalización» (127, 267), «sobreerregulación» (133), «creación léxica u onomaturgia» (155), «eponimia» (159), «falsa segmentación» (256), «aptónimo» (276), «labialización», «velarización» (288), términos con los que los lingüistas convivimos a diario, pero que están alejados de la mayor parte de los hablantes. Lola Pons contribuye a que este tecnolecto suene cada vez menos extraño a los hispanohablantes, así como otros divulgadores científicos han hecho con las jergas de sus especialidades.

Muchos apuntes quedan en el tintero, como, por ej., los recursos que nos presenta Lola Pons (Twitter, corpus como CHILDES, Instituto Nacional de Estadística, por citar algunos) y que pueden utilizarse en el aula, la cuidada atención que dedica a las variedades americanas (baste citar el artículo en ocasión del Día Internacional de los Trabajadores, en especial, 274), la detección o propuesta de neologismos, el interés por la educación filológica del lector (como ocurre en el artículo dedicado al *Auto de los Reyes Magos*, 291-3) o su sensibilidad hacia el tema de la conciliación y de la valoración de las mujeres científicas (hermosísimas las palabras que obsequia a sus doctorandas en p. 236). En definitiva, Lola Pons no se limita a explicarnos las palabras que nos rodean; nos regala «la lectura lingüística» de los hechos y los objetos que conforman la realidad en que vivimos. Dejemos que el lector siga descubriendo todas las maravillas, el lirismo y también las críticas, a veces amargas, que esconden estos textos. Acabo: «La realidad está cambiando y ahora es difícil dar una clase de lingüística sin mencionar un proyecto, un corpus, un artículo, una hipótesis debidos a alguna investigadora actual». Junto a muchas otras, la autora del volumen que hemos reseñado es una de esas lingüistas que resulta difícil no nombrar en una clase de español.

# Enrico Di Pastena e Valerio Nardoni (a cura di) *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

**Recensione di** Di Pastena, E.; Nardoni, V. (a cura di) (2019). *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*. Firenze: Passigli, pp. 186.

Questo bel volume è il più recente di una nutrita serie di edizioni bilingui dell'opera lorchiana pubblicate da Passigli nell'arco di circa un quindicennio, molte delle quali a cura dello stesso Valerio Nardoni. La peculiarità dell'ultimo nato consiste nella sua struttura bipartita, che, invece di produrre una cesura visiva e contenutistica fra le sue due sezioni, dà chiara prova di come nel genio granadino versi e prosa, creazione artistica e pensiero critico si fondano sempre armonicamente, completandosi e arricchendosi a vicenda.

Nella prima parte del libro, Nardoni propone una nuova versione italiana, con testo originale a fronte, di *Poema del cante jondo* (composta a partire dal 1921, ma edita nel 1931 per i tipi della madrilenia Ulises), la prima silloge a cui Federico diede un assetto sistematico e simmetrico, come rimarcava Giovanni Caravaggi, nell'introduzione alle splendide *Poesie* lorchiane da lui allestite per la Salerno editrice nel 2010.

Immette nella raccolta una breve e incisiva «Prefazione» (5-12), in cui Nardoni invita alla lettura delle liriche, ricordando il fecon-



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2020-07-07  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Londero, R. (2020). Review of *Federico García Lorca: Poema del cante jondo, seguito da Architettura del cante jondo*, ed. by Di Pastena, E.; Nardoni, V. *Rassegna iberistica*, 43(114), 461-466.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/015

do contesto storico-culturale e biografico in cui vennero alla luce: i ruggenti anni Venti spagnoli della *Residencia de Estudiantes* e delle avanguardie aperte al mondo, il celebre concorso del *cante jondo* che Federico organizzò con Manuel de Falla a Granada per il 13 e 14 giugno 1922, il neopopolarismo lorchiano, mai disgiunto da una sapiente riscrittura della grande tradizione colta ispanica. Il perno concettuale attorno a cui ruotano le perspicue pagine di Nardoni, comunque, è il «radicale legame col mondo dei gitani, della *corrida* e del *flamenco*» (5) che sostanzia *Poema del cante jondo*, come tante altre opere del granadino. Sulla scia di quanto affermava Oreste Macrí circa la «'peregrinatio orphica' alle radici di Andalusia» che permea l'ispirazione lorchiana (*Diorama della poesia spagnola del Novecento*, 1974), Nardoni pone più volte in risalto quel nesso tellurico con la patria andalusina da cui scaturiscono capolavori quali il *Romancero gitano* e il *Llanto*, ma, ancor prima, i quattro 'poemas'/'palos' (*siguriya*, *soleá*, *saeta* e *petenera*) in cui si distribuisce la materia poetica del *Cante jondo*, intrisa di pena gitana, mistero, eros e morte, melodie frante e intensità visiva. Una densità pittorica che il prefatore individua soprattutto in *Gráfico de la petenera*, e che già in una penetrante recensione della raccolta, apparsa sul quotidiano madrilenno *Crisol* il 2 luglio 1931, Azorín ravvisava in tutta la silloge, pervasa dal cromatismo chiaroscurale e dall'*esprit de géométrie*.

Seguono poi i componimenti, concisi e compatti come le *coplas* flamenche, affiancati dalla loro fine resa italiana (14-109), in cui il traduttore aderisce maggiormente alla semantica e all'eufonia dei testi di partenza piuttosto che all'impalcatura metrica, prediligendo un lessico elegante e pregnante e suggestive inversioni frastiche. Si pensi, per esempio, all'assonante «gelide stelle», per «luceros fríos» (v. 8) di «Paisaje» (*Poema de la siguriya gitana*, 18-19); oppure agli «affilati arcieri» (v. 2) in cui si trasformano gli «arqueros finos» di «Sevilla» (*Poema de la saeta*, 44-5). Della predilezione per la semantica a discapito della misura sillabica è segno una opzione come «Si incrinano i calici» (settenario) di fronte a «Se rompen las copas» (senario), al v. 3 de «La guitarra» (*Poema de la siguriya gitana*, 18-19); parimenti, il pugnale non «entra en el corazón» (senario) ma «si conficca nel cuore» (settenario) («Puñal», v. 2; *Poema de la soleá*, 30-1). Quanto, invece, all'ambito fonico, segnale come particolarmente calzanti due soluzioni traduttive nei *Seis caprichos*, la rassegna di oggetti e piante che per Federico meglio rappresentano l'essenza dell'Andalusia: mi riferisco a «Coleotteri sonori», che ben restituisce la ritmata sinestesia «Escarabajo sonoro» per descrivere il «Crótalo» («Nacchere», v. 4; pp. 88-9); e a «Metti cineree cinghie», icastico e allitterante quanto il «Pones cinchas cenicientas», che dipinge l'agave grigiastra e puntuta nello scabro paesaggio meridionale («Pita»/«Agave», v. 2; pp. 90-1). Infine, un felice esempio di negoziazione con l'originale si ha nell'esito traslativo cui Nardoni giunge nei tre versi finali

(vv. 11-13) di «Sorpresa» (*Poema de la soleá*), dove decide di espungere l'insistente «que» anaforico, pur recuperandone a livello morfosintattico e lessicale la spinta drammatizzante e la forte connotazione colloquiale, soprattutto al v. 11: «Que muerto se quedó en la calle» / «Morto stecchito per strada» (34-5). Dispiace soltanto che la collana «Passigli poesia» non preveda una «Nota del traduttore», dove Nardoni avrebbe potuto dare contezza della sua efficace strategia traslativa nei confronti del modello lorchiano.

La seconda sezione del volume (113-86), per le cure di Enrico Di Pastena, profondo interprete della produzione di Federico, ospita, per la prima volta in un tomo unico assieme a *Poema del cante jondo*, la versione italiana di *Arquitectura del cante jondo* (113-40), la conferenza che il granadino pronunciò al Teatro Principal de la Comedia dell'Avana, il 6 aprile 1930, limandola poi fino al 1934, e che costituisce la radicale rielaborazione di *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"*, presentata al Centro Artistico e Letterario di Granada il 19 febbraio 1922. *Architettura del cante jondo* – purtroppo sprovvista del testo spagnolo d'origine, che avrebbe messo in evidenza l'impeccabile fattura della proposta traduttiva di Di Pastena – sviluppa, circostanziandoli e riformulandoli, alcuni temi portanti che Lorca aveva trattato nella conferenza del 1922, con vari spunti di novità rispetto ad essa: la personale distinzione tra il *jondo* e il flamenco; la tragica ed enarmonica sonorità del *jondo* – cifra musicale della pena nera gitana –; la sua provenienza orientale e l'influsso che ha esercitato sui massimi musicisti spagnoli del primo Novecento (Falla, Albéniz, Granados); il ruolo centrale della chitarra e dei testi delle *coplas* (ora esaminati con maggior attenzione), percorsi dall'amore e dalla morte, velati «di un delicato panteismo» (129) e sovente bagnati dalle lacrime; e in ultimo, la figura del *cantaor* (molto più considerata nel testo del 1930 in confronto al precedente), che dà voce straziata e ieratica al bruciante «cauterio» della *siguiriya* e di molti altri *palos* (136).

Degne di memoria, in particolare, sono talune definizioni che il poeta gitano-andaluso offre del *cante*, così vicino alla propria concezione tormentata e sconsolata del vivere. Una seppur ridotta campionatura non può ignorare i brani seguenti: «Il *cante jondo* è un canto intriso del colore misterioso delle prime età della cultura; il *cante flamenco* è un canto relativamente moderno in cui si avverte la sicurezza ritmica della musica costruita. Colore spirituale e colore locale: ecco la profonda differenza» (116); «il *cante jondo* si avvicina al gorgheggio dell'uccello, al canto del gallo e alle musiche naturali del pioppo e dell'onda» (116); «la *siguiriya* gitana comincia con un grido terribile. Un grido che divide il paesaggio in due emisferi ideali» (117); «il *cante jondo* canta come un usignolo privo di occhi. Canta cieco e perciò nasce sempre dalla notte» (128); «la figura del *cantaor* sta dentro due grandi linee: l'arco del cielo all'esterno e lo zig-zag che serpeggia dentro la sua anima» (136).

Il testo della conferenza - a cui si accoda un significativo estratto (138-40) anticipatore di *Juego y teoría del duende* (1933), facente parte della versione di Valladolid del 1932, ma eliminato in quella bonaerense del 1933 - trova una sua esegesi ampia e di alto spessore nella «Postfazione» di Di Pastena (143-77), corredata di numerose «Note» conclusive, preziose per l'approfondimento testuale e bibliografico (179-86). Le perspicaci riflessioni dello studioso - che non solo ricostruiscono il vivace contesto culturale in cui si generarono le due conferenze e le liriche riservate al *cante*, ma pure sottolineano l'assoluta fedeltà di Lorca a temi, motivi e stilemi in costante travaso dalla prassi poetica all'ermeneusi critica - prendono l'abbrivo con una celebre citazione verlainiana in esergo: «*De la musique avant toute chose*» (143). Infatti, sulla «buona formazione musicale» di Federico (144), che tanto incise sulla presenza della musica e della musicalità nella sua traiettoria umana e artistica, già vertono le osservazioni di apertura. Partendo dall'assunto che ben quattro conferenze lorchiiane (oltre alle due sul *cante*, quella sulle «canciones de cuna» spagnole del 1928 e *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* del 1933) s'incentrano sulla musica, Di Pastena passa dapprima ad additare l'importanza che il sodalizio del poeta con Manuel de Falla ebbe per «far lievitare quell'interesse [per la musica] e [...] offrirgli basi più solide» (147-8), per poi ridisegnare le tappe organizzative del grande Concorso canoro granadino, cui si legano tanto strettamente *Poema del cante jondo* e le conferenze del 1922 e del 1930. Proprio da Falla il giovane scrittore mutua la manichea differenziazione tra *jondo* e flamenco, di cui Di Pastena, in sintonia con illustri flamencologi, da Félix Grande a José Manuel Gamboa, rileva la contraddittorietà, basata in prima istanza sulla presunta «purezza primigenia» (157) del *cante* rispetto alla sua evoluzione commerciale nel flamenco. In effetti, come ogni fenomeno culturale connesso alla trasmissione orale/popolare (si pensi al *Romancero viejo*, che Lorca dominava), il flamenco è frutto di una secolare stratificazione, e dunque risulta «impossibile isolarne un nucleo 'puro'» (157), quel *jondo*, appunto - chiosa Di Pastena (158) -, cui non a caso Federico non avrebbe più alluso in opposizione al flamenco, nella conferenza-chiave sull'anima gitana e ispana, *Juego y teoría del duende* (1933). Conferenza, questa, affine a contigua ad *Arquitectura del cante jondo*, che Di Pastena padroneggia, per il fatto di averla tradotta e analizzata in dettaglio nella sua pregevole edizione italiana, *Gioco e teoria del duende*, stampata da Adelphi nel 2007. Una ulteriore incoerenza vincolata a tale sommaria contrapposizione concerne la scelta lorchiiana «come esempio della potenza del *cante*» (155) di Silverio Franconetti, *cantaor 'payo'*, elogiato sia in *Arquitectura...* sia nella prima delle *Viñetas flamencas* di *Poema del cante jondo*, che fu «importante fondatore e direttore a Siviglia di *cafés cantantes*» (155), luoghi di esibizione per eccellenza dell'opera flamenca ottocentesca. A queste incongruenze si affianca

qualche altra piccola imprecisione, come quella che riguarda «Manuel Torres»: in realtà era ‘Torre’, non il cognome, bensì «un soprannome dovuto alla prestanta fisica del personaggio» (159), come accade per tutti i nomignoli assegnati ai *cantaores*.

Del resto, prosegue Di Pastena, al genio di Lorca tutto si può perdonare, poiché il piatto della bilancia pende decisamente di più dalla parte della «sensibilità artistica», dell’intuizione e dell’intelligenza poetica» proprie di lui (159). Sono doti uniche, che egli palesa tanto nelle conferenze quanto nella silloge, imperniata sul «sentimento tragico dell’esistenza» riferito all’orientaleggiante Andalusia del pianto (161). Con singolare acume, Federico procede a una disamina puntuale dei «testi delle canzoni», che ne mette in luce l’«impronta [...] personale» (166): ciò deriva dalla loro consustanzialità con la sua idea di scrittura, improntata «all’essenzialità, alla purezza e alla precisione dell’espressione» (166). Dire «molto con poco» (166) è il segreto dell’immenso fascino che sprigiona l’opera del granadino. Lo stesso vale per quella «sorta di estetica animista» (168) che egli rinveniva nelle strofette flamenche, e che combacia con la spinta vivificante da lui impressa nei suoi versi all’organico e all’inorganico, complice la poetica avanguardista del primo trentennio del Novecento. E, *last but not least*, l’infelice passione amorosa e la finitudine accomunano le *coplas* alle sue creazioni, liriche e drammatiche, tramutandosi immancabilmente in archetipiche figure femminili: la Pena/*siguiriya* «ragazza bruna» (168), la Sibilla (169), e poi, più avanti, la Luna vampira e la decrepita Mendicante.

A presiedere su tutto campeggia il *duende*, «una forza dionisiaca [che] [...] fluisce dalla terra, risale dai piedi e suppone [...] una alterazione della coscienza» (172). *Arquitectura del cante jondo* ne «sanctifica l’affioramento embrionale» (172), mentre tre anni dopo, *Juego y teoría del duende* ne celebra la compiuta definizione e teorizzazione, secondo una linea di continuità che caratterizza il tracciato artistico di Lorca. Come ogni grande scrittore, conclude Di Pastena, il granadino non cessa mai di intrecciare l’antico con il nuovo, «il discorso descrittivo con quello lirico-interpretativo» (176), l’individuale con il collettivo, secondo una incrollabile coerenza intima che lo rende un classico sempre attuale e universale. In *Perché leggere i classici* (1981), Italo Calvino sostiene che «D’un classico ogni rilettura è una lettura di scoperta come la prima». E questa edizione del *Poema* e di *Arquitectura del cante jondo* ne è un’ottima testimonianza.





# Elisabeth Horan, Carmen de Urioste Azcorra y Cynthia Tompkins (eds) *Preciadas cartas 1932-1979*

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Horan, E.; de Urioste Azcorra, C.; Tompkins, C. (eds) (2019). *Preciadas cartas 1932 – 1979. Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent*. Sevilla: Renacimiento. Biblioteca de la memoria, 664 pp.

La serie «Biblioteca de la memoria» de la editorial Renacimiento se dedica a la publicación de memorias, biografías y diarios de todo tipo de autores/as, con especial atención a los de lengua española. En este caso se trata de un epistolario inédito que tres mujeres excepcionales escribieron entre los años treinta y setenta del siglo pasado. La poeta chilena Gabriela Mistral (1889-1957), la escritora y editora argentina Victoria Ocampo (1890-1979) y la abogada y militante política española Victoria Kent (1882-1987) son las protagonistas de estos escritos, además de otras amigas intermitentes que se van sumando a sus vidas. Ellas proceden de tres distintos países, sin embargo, expresan el mismo interés en el desarrollo político y social de las sociedades que transitaron.

Una vez más vale la pena poner de relieve la importancia del género epistolar en preservar para el futuro experiencias colectivas de una realidad pasada, unida a la capacidad expresiva, a veces literaria y, al mismo tiempo espontánea, por parte de quien escribe, de redactar algo duradero sobre algún acontecimiento histórico junto con detalles cotidianos, datos diminutos que contribuyen desde distintas perspectivas a comunicar el testimonio de una época. Las cartas lo



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-08  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Regazzoni, S. (2020). Review of *Preciadas cartas 1932-1979. Correspondencia entre Gabriela Mistral, Victoria Ocampo y Victoria Kent*, ed. by Horan, E.; de Urioste Azcorra, C.; Tompkins, C. *Rassegna iberistica*, 43(114), 467-470.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/016

gran informar de la crónica de los grandes acontecimientos a la vez que ofrecen la poesía del dato íntimo. También en este caso, la correspondencia cruzada entre estas intelectuales, protagonistas en su época y en sus países del pensamiento político y cultural, presentan una serie de noticias que contribuyen a enriquecer el conocimiento de los sucesos del tiempo - la guerra civil española, el exilio republicano y el peronismo *in primis* - junto con la posibilidad de comprender más profundamente sus personalidades y actividades gracias a una amplia serie de noticias y testimonios valiosos.

Además de la Introducción donde se pone de relieve los avatares que acompañaron la recuperación de muchas de estas cartas, se leen tres textos preliminares en los que Elisabeth Horan, profesora de literaturas comparadas de la Universidad Estatal de Arizona, presenta a Gabriela Mistral, Cynthia Tompkins, profesora de literatura española e hispanoamericana en la Universidad Estatal de Arizona, estudia a Victoria Ocampo, y Carmen de Urioste Azcorra, de la misma universidad, introduce a Victoria Kent. De esta forma, las editoras del volumen ofrecen semblanzas particulares de cada una de las escritoras y completan y adelantan muchas de las informaciones que se van a leer en las cartas, bien contextualizadas e interpretadas.

Las cartas, largas en los primeros años - algunas cartas ensayo -, se reducen con la edad. Las primeras tratan de la política y de los proyectos culturales que ocupan la labor y la pasión de las protagonistas donde lo personal y lo político se mezclan; las últimas de la salud y de posibles y difíciles encuentros. Lo primero que sobresale es la existencia transfronteriza que estas intelectuales vivieron, su compromiso político - en sentido muy amplio - repartiendo su existencia y su actividad entre las Américas y Europa, en la ingente labor cultural de acercar Latinoamérica a Europa a través del camino que lleva hacia la cooperación intelectual y humana. Estas escritoras desde siempre manifestaron su empeño con diferentes tipos de libertades y este común interés, evidente y reconocido en sus existencias, fue uno de las razones que determinaron una amistad que duró décadas, tiempo durante el cual recurrieron unas a otras en momentos difíciles para aprovechar posibilidades diplomáticas, interceder por personas en peligro, solicitar textos de todo tipo o, en fin, hacerse favores y especialmente para asistir a amigos y conocidos que necesitaban de la ayuda que ellas podían ofrecer. Es interesante descubrir cómo interpretaron 'en directo' los muchos destierros y las distintas reacciones y dificultades que cada una de ellas vivió. Otro dato que emerge es la capacidad de reconocer y aprovechar los papeles más o menos privilegiados que la clase social o la fama les había concedido, hecho que les otorgó la posibilidad de actuar con habilidad y éxito.

A medida que el tiempo avanza y las cartas aumentan, el sentimiento que las une se matiza y enriquece, la amistad se intensifica, acompañada, a veces complicada, por el círculo de secretarías, ami-

gas, hermanas y novias que se va ampliando. Se leen detalles interesantes, aquí y allá que ofrecen un testimonio indispensable para una crónica del siglo XX junto con elementos que iluminan con más precisión la personalidad de las protagonistas, donde sobresale el carácter reservado y la incansable energía de Gabriela Mistral, la determinación y la libertad de Victoria Kent junto con la vitalidad y exuberancia de Victoria Ocampo.

Las implicaciones de estas cartas, como explican sus editoras, lleguen mucho más lejos de lo que aquí se puede apuntar. Entre las muchas posibles interpretaciones, hay algunos datos que se ponen de relieve en la presentación, se trata del tema de la homosexualidad femenina en tres contextos diferentes junto con el de la vida carcelaria en dos y sobre la dimensión simbólica que podía llegar a adquirir una poeta premiada. Mistral y Kent coincidieron en vivir la última parte de su existencia en los Estados Unidos en una relación de amor con jóvenes norteamericanas de clase alta que contribuyeron al desarrollo de sus actividades profesionales. Son informaciones nítidas que de costumbre se encuentran al margen de la Historia colectiva y que emergen de intuiciones y conclusiones sociológicas a lo largo del volumen. De especial importancia resulta la recuperación de estas forma de escritura cada vez más rara en nuestro siglo XXI que gracias o, por desgracia, junto con el avance del progreso pierde su riqueza expresiva, importante para la comprensión del individuo y de su época.

La amistad de estas tres mujeres excepcionales a lo largo de cinco décadas se alimenta por el mismo interés en el desarrollo político y social de las sociedades en que vivieron y alimenta la larga historia del compromiso frente a la amistad, en este caso femenina.



# Gonzalo Restrepo Sánchez *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?*

Santiago Alarcón

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Restrepo Sánchez, G. (2019). *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* Santa Marta: Universidad del Magdalena, 174 pp.

La relación de Gabriel García Márquez con el cine es amplia, multifacética, recíproca y relevante. Amplia, dado que el cine y las películas estarían presentes durante casi toda su vida, desde sus años como periodista y crítico de cine hasta sus talleres de guión en la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Multifacética, por la diversidad de la relación, dentro de la que hay mencionar que García Márquez fue crítico, actor, guionista, productor, promotor cultural y hasta jurado de festival de cine. Finalmente, relevante y recíproca porque, como han mostrado algunos críticos, el cine ha tenido un papel importante en la formación de su estilo y de la técnica narrativa del Nobel de Literatura colombiano, pero a su vez, este ha logrado influir en el desarrollo del cine en Colombia y América Latina.

Esta relación entre García Márquez y el cine ha sido estudiada por autores como María Lourdes Cortés (*Amores contrariados. Gabriel García Márquez y el cine*, 2015) o Alessandro Rocco (*Il cinema di Gabriel García Márquez*, 2009; *Gabriel García Márquez and the Cinema*, 2014) durante la última década, quienes han expuesto la relevancia del séptimo arte en su vida y obra, y viceversa. Estos estudios se podrían agrupar en una tendencia mayor presente en los últimos años



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2020-04-28  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Alarcón, S. (2020). Review of *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?*, by Restrepo Sánchez, G. *Rassegna iberistica*, 43(114), 471-474.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/017

en los estudios comparados entre literatura y cine, la cual ha tenido una particular fuerza en América Latina con la colección «Los escritores van al cine» de la editorial Librería, que explora a través de diferentes libros las relaciones entre cine y algunos autores argentinos. Y otras obras sueltas que estudian la relación entre el cine y los principales autores latinoamericanos.

*Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* de Gonzalo Restrepo Sánchez hace parte de este creciente interés, en especial de la tendencia que busca conciliar el realismo mágico de la obra garciamarquiana con el movimiento del neorrealismo italiano. El texto «intenta orientar y facilitar al lector más desprevenido hacia una diferenciación elemental y esencial entre los conceptos de filme-crónica y el filme-cuento en los guiones - o ideas - de Gabriel García Márquez» (13)

Es importante mencionar que Restrepo Sánchez es cineasta, escritor y comunicador social; y ha trabajado desde el periodismo la historia del cine en el Caribe colombiano. El presente libro fue publicado originalmente en Barranquilla en 2001 por la editorial Ideas Gráficas; esta nueva edición de la Universidad del Magdalena (Colombia), presenta una ampliación de las ideas presentadas en la primera edición, y especialmente, una actualización de las películas que adaptan al cine las obras de García Márquez en los últimos diecinueve años.

El libro está dividido en cinco capítulos, con un prólogo escrito por el mismo autor. En el primer capítulo «El origen: Neorrealismo italiano / Realismo mágico», el autor sitúa la relación de García Márquez con el cine enfocándose, principalmente, en sus períodos como crítico cinematográfico y de guionista. Posteriormente, Sánchez Restrepo desarrolla dos perspectivas de interpretación de las obras llevadas al cine de Gabriel García Márquez: los textos que son escritos directamente para el celuloide (filme-crónica), y los textos literarios que luego son adaptados al cine (filme-cuento). La primera categoría, filme-crónica, ubica obras como *Tiempo de morir*, considerada su primer acercamiento exclusivamente cinematográfico y que llegaría a la gran pantalla de la mano del mexicano Arturo Ripstein en 1966 y del colombiano Jorge Alí Triana en 1985, o *Edipo alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996); ésta usualmente toma ideas de la vida que van directamente al cine además de que «cultiva hechos normales y mantiene abierta una estructura» (30), lo cual demuestra para el autor una influencia del neorrealismo italiano. En la segunda categoría, filme-cuento, es cuando sus obras siguen un modelo del guión-novela que luego son adaptadas al cine y que se caracterizan por la «dilatación temporal, el desarrollo de personajes y la intriga secundaria» (30); aquí destacan obras como el cuento titulado *En este pueblo no hay ladrones* (llevada al cine 1964 por Alberto Isaac, y que tendría al mismo García Márquez como actor) o la novela *Crónica de una muerte anunciada* (llevada al cine por Francesco Rossi en 1987).

En el segundo capítulo, Restrepo Sánchez realiza un extenso recorrido a través de la filmografía de Gabriel García Márquez. El autor compila y comenta diferentes tipos de producciones que guardan alguna relación con la obra o vida del Nobel colombiano. En esta recopilación se incluyen largometrajes y cortometrajes; de ficción, documental o animación; escritos o adaptados; al cine o a la televisión por García Márquez. Además, se mencionan las obras creadas en sus talleres de guión, dentro de Amaranta Producciones – su productora creada en México en 1989 –, producciones académicas, y finalmente, documentales que hablan de su vida y obra.

En el siguiente capítulo, se presenta una recopilación de entrevistas que son resultado de los viajes de Restrepo Sánchez como enviado especial del periódico *El Herald* de Barranquilla en los diferentes festivales de cine de habla hispana. Con un carácter periodístico, Restrepo Sánchez entrevista a varios directores de cine amigos de García Márquez como Arturo Ripstein, Paz Alicia Garciadiego, Lisandro Duque, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Jorge Alí Triana, Miguel Littin, y Heriberto Fiorillo. Las entrevistas giran alrededor de la relaciones entre García Márquez y el cine, especialmente de cómo estos directores recuerdan su trabajo con el autor colombiano y las dificultades que se presentaron al adaptar sus obras.

Posteriormente, en el penúltimo capítulo, «Gabo: El sortilegio de lo real», se explora la relación entre la obra de García Márquez y diferentes aspectos como la iluminación, la animación, y la música. Aquí, el autor desarrolla ideas diversas que se podrían definir más como artículos separados dentro de un capítulo. Los textos son ricos en referencias bibliográficas, documentos visuales y musicales lo cual demuestra un conocimiento profundo de la temática desarrollada. Sin embargo, los textos guardan un carácter principalmente descriptivo con un enfoque hacia lo divulgativo y periodístico.

En el último capítulo, que marca las consideraciones finales acerca de la relación entre García Márquez y el cine, el autor presenta cuatro ideas esenciales. La primera acerca de que los temas en los cuales el autor colombiano se siente mejor son los relacionados con el filme-crónica y que guardan una estrecha relación con el movimiento neorrealista italiano. Una segunda idea es la riqueza de la escritura cinematográfica de García Márquez, tanto adaptada como original, la cual permite un sinnúmero de interpretaciones y una gran oportunidad de análisis de la trayectoria tanto de su cine como de su literatura. Una tercera idea está relacionada con la imaginación garciamarquiana que explora múltiples mitemas – la representación del poder y sus variaciones, por ejemplo – que se pueden ver a través de su obra cinematográfica pero que a la vez habla de «ese cine que Gabriel García Márquez habitó» (162) y que el autor intuye se pueden entrever los códigos narrativos del *western*. Finalmente, como en los guiones creados por el autor colombiano son significati-



vos las perspectivas femeninas, que representan una «variación del poder-mujer en el filme-crónica» (164).

Restrepo Sánchez parte de la idea de que al juzgar la obra del Nobel, tanto en cine como en literatura, podemos ver su «filosofía individual respecto a los valores y juicios de valor de sus personajes, su gente y, así mismo, la ontología caribeña y su papel exclusivo en el universo macondiano» (168). Esta obra es, pues, un acercamiento más a esa estrecha relación que ha existido entre cine y literatura; que especialmente, en autores como García Márquez ha condicionado el tipo, el modo y los temas de su literatura, pero a la vez su cine ha expresado su filosofía más íntima.

En conclusión, el libro *Gabriel García Márquez y el cine: ¿Una buena amistad?* funciona adecuadamente como un texto introductorio a la problemática; especialmente sus conceptos de filme-crónica y filme-cuento, y su extensa lista de referencias y ejemplos resultan de utilidad para clarificar la relación entre cine y literatura en la obra garciamarquiana. Sin embargo, el autor no se detiene a analizar otras facetas del autor colombiano como las de crítico cinematográfico y promotor cultural, que como han demostrado otros críticos han tenido un gran impacto en su narrativa. Asimismo, y para finalizar, se echa en falta una mirada más crítica desde la historia del cine latinoamericano; en especial, de lo que significó García Márquez y su obra en el desarrollo del séptimo arte en el continente.

# Eduardo Varela

## *La marca del viento*

René Julio Lenarduzzi

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Varela, E. (2019). *La marca del viento*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 379 pp.

Mientras leía *La marca del viento* me acordé de que la crítica literaria había etiquetado como 'novela de la tierra' una serie de obras escritas en Hispanoamérica durante las primeras décadas del siglo XX y consideraba como una de sus características más sobresalientes el hecho de que el paisaje o la naturaleza se convertían en muchas de ellas en el verdadero protagonista de la narración. Señalo este particular porque durante la lectura de esta novela de Eduardo Varela, ganadora del prestigioso premio de Casa de las Américas de Cuba, varias veces sentí que el paisaje patagónico llegaba a quitarle protagonismo a Parker, el personaje eje sobre el que gira la historia. Avanzando en la lectura me di cuenta de que la mía era una interpretación apresurada y errada, inducida por el original tejido discursivo que continuamente funde y confunde aspectos geográficos con rasgos humanos o animales creando un enorme fresco donde lo anecdótico y lo descriptivo otorgan a la novela una dimensión realista y fantástica a la vez, que nada tiene en común con aquellas novelas de Eustasio Rivera o Rómulo Gallegos.

Los motivos e imágenes más recurrentes son aquellos que remiten a una inexistencia de límites: cielo y tierra, costa y océano, espacio y tiempo, todo se confunde, se fusiona en un desfile de cosas, momentos y situaciones que logran que la realidad se perciba con una apariencia diferente. El paisaje adquiere rasgos animales: ser-



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-09-15  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Lenarduzzi, R.J. (2020). Review of *La marca del viento*, by Varela, E. *Rassegna iberistica*, 43(114), 475-478.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/018

piente, bestia prehistórica, animal tendido. La marcha de un camión por la estepa desolada ya cobra el vuelo, despegándose del suelo, ya se echa a navegar por el desierto. En la soledad patagónica, donde «nadie es de aquí», deambula una humanidad de aventureros, periodistas, gitanos, buscadores de oro, que conforma un inmenso, dinámico y curioso cuadro de fondo de la historia; pero, sobre todo, enriquece el texto superando las contingencias narradas abriéndolas a significados desusados, originales.

Parker, el protagonista, es un personaje solitario, excéntrico, que ha abandonado mujer e hijo y deambula por la Patagonia en un camión transportando fruta de un lugar para otro a través de caminos secundarios para evitar los controles policiales. Su única pretensión es «hacer en paz su vida errante». Se lo define como hosco, reservado y misántropo; en sus correrías por el extremo sur del continente conoce a pocas personas con las que mantiene una relación aparentemente amistosa, entre ellos al periodista que anda por aquella región buscando noticias sobre misteriosos submarinos que llegaban hasta esas costas en épocas de la Segunda Guerra Mundial. La vida de Parker se altera cuando conoce en un parque de diversiones a Maytén, la mujer del dueño del parque, a la que logra enamorar y llevarse consigo, afrontando así los cambios inevitables que esta decisión le acarrea; se puede decir que este hecho señala un cambio en la narración, divide la novela en dos.

La primera parte de la novela narra las alternativas de los desplazamientos de Parker por la estepa patagónica, su rutina, los encuentros casuales, los gestos acostumbrados en la soledad de la cabina del camión - habla solo o con el espejo, escucha la radio saltando automáticamente de estación en estación -; o cuando hace un alto en la ruta - carga combustible, arma su «salón hogareño» en medio del camino, se ocupa de la entrega de la mercadería o de su recogida en un puerto, toca el saxofón... La llegada a la población donde está el parque de diversiones y el encuentro con Maytén, como ya se ha dicho, marca un cambio en la novela dado que a partir de allí ya no se concentrará en lo cotidiano, lo rutinario de la vida del protagonista, sino en la concatenación lógica de causa-efecto que irán provocando los hechos; de este modo el relato se agiliza con un discreto pero acertado manejo del suspenso.

Si en la primera parte la geografía, el paisaje sureño, los hábitos de sus pobladores, cobran significados particulares que permiten hablar de una visión nueva y distinta de un territorio que ha sido descrito y contado tantas veces, en la segunda parte, la narración se apoya en la imagen del tren fantasma del parque de diversiones, su galería de monstruos de trapo, el espanto que provoca la oscuridad y el misterio de esa galería. Ese parque, manejado por dos personajes casi caricaturescos que juegan a ser uno solo, la enorme boca de la entrada a esa galería del terror que es el grotesco tren fantas-

ma, representan el vórtice en el que la vida de los protagonistas se va metiendo y en la oscuridad de ese espacio suceden desde los primeros encuentros entre Parker y Maytén hasta una serie de hechos que marcan la historia de los protagonistas y de quienes los rodean. El paisaje abierto, de pura intemperie, de la Patagonia, resaltado en la primera parte, contrasta con ese espacio oscuro, cerrado, del túnel del terror en la segunda: paisaje y túnel se vuelven así imágenes centrales cargadas de simbología y motivos representativos de cada una de las partes de la novela.

La ambigüedad del personaje central, su identidad incierta, misteriosa, se corresponde con una serie de motivos que aparecen aquí y allá a lo largo de la novela creando una atmósfera de extrañamiento, un clima de irrealidad, que refuerza la dimensión existencial del paisaje, rasgo que lo diferencia de la 'novela de la tierra'; las cosas con frecuencia no son lo que son, las palabras que las mencionan muchas veces no son las apropiadas: algunos personajes a menudo corrigen a los otros: 'ese instrumento es un saxofón, no una corneta; un astrolabio no es lo mismo que un sextante o una brújula'. El nombre de un pueblo ya es El Suculento, ya Jardín Espinoso y no se entiende cuál es el verdadero; a propósito de toponimias, los lugares recorridos por Parker durante sus andanzas poseen nombres que de por sí revelan la aspereza del lugar: Puerto Hondo, Barranca los Monos, Llanura de los Muertos, Sierra Turbia, Salina Desolación, Pampa del Infierno. En esas extensiones desoladas no faltan las leyendas, los casos, las supersticiones, muchas tomadas de la realidad, otras, en cambio, pertenecen al mundo de la ficción: relatos de naufragios, submarinos misteriosos, una tribu de mestizos antropófagos (los «Trinitarios»), naves espaciales, santos de la canonización popular, minas abandonadas; todos ellos aparecen insertados en el hilo narrativo y a veces saltan del plano de las supersticiones populares y, sin que el narrador haga hincapié en ello, más bien como un guiño al lector, se insertan en el plano de la realidad representada, confirmando la veracidad de esos hechos y de esos seres que aparentemente pertenecen a la dimensión de lo imaginario. El paisaje patagónico, tantas veces recreado por la literatura y el cine, adquiere en la novela de Eduardo Varela un aspecto nuevo, originalísimo, pero perfectamente reconocible como paisaje patagónico. Gracias a la magia de las palabras se reinventa ese espacio diverso asociándolo tanto al carácter de los personajes como a los hechos que protagonizan; y es más, envolviendo todo el relato en un aura cósmica, trascendente.

Como se ha dicho más arriba, esta novela ha merecido el primer premio de la Casa de las Américas de Cuba en su categoría con un jurado integrado por Adrián Curiel Rivera, de México; Víctor Goldgel, de Argentina; Lina Meruane, de Chile; Anne Marie Metailié, de Francia; y Eduardo del Llano, de Cuba. No hace falta mencionar el prestigio del que goza este premio en ámbito internacional y basta

recordar algunos escritores que lo han merecido como el salvadoreño Roque Dalton, el mexicano Jorge Ibargüengoitia, el argentino Ricardo Piglia, el peruano Alfredo Bryce Echenique, el venezolano Luis Britto García, el chileno Antonio Skármeta, el uruguayo Eduardo Galeano y tantos otros. La obra ya ha sido traducida al francés y editada también en 2020 por editorial Metailié bajo el título *Patagonie route 203*.

# Marisa Martínez Pésico

## *Il cielo tra parentesi*

Francesco Tarquini

Independent researcher

**Recensione di** Martínez Pésico, M. (2019). *Il cielo tra parentesi*. Trad. di A. Brandolini. Roma: Edizioni Fili d'Aquilone, 130 pp.

Col titolo *Il cielo tra parentesi* è di recente uscito per la casa editrice Fili d'Aquilone, nella traduzione di Alessio Brandolini, *El cielo entre paréntesis* dell'argentina Marisa Martínez Pésico, pubblicato in Spagna nel 2017 da Valparaíso Ediciones. Non una raccolta di poesie ma un libro unitario in cui si delinea «una frontiera personale tra lucidità e sogno, tra mondo esteriore e intimità» (5) che nella prefazione il poeta spagnolo Luis García Montero segnala come tratto specifico della poesia dell'autrice. È su quella frontiera che procede infatti la scrittura di Martínez Pésico, muovendo in prima istanza dai motivi propri dell'intimità, la memoria, l'infanzia, la vita quotidiana, gli affetti, l'amore. Motivi che si strutturano ed articolano secondo modi che nel suo libro *Sermo intimus* (La Plata, Eudem, 2010) l'ispanista argentina Laura Scarano indica come propri della poesia contemporanea, nella quale il processo di verbalizzazione dell'intimità conduce a un *racconto dell'intimità* che corrisponde a modelli figurativi della vita in cui convivono miti sociali, tabù culturali, schemi di comportamento, convenzioni e motivi tipici dell'epoca.

Non dunque semplice trasposizione nel linguaggio di esperienze e di emozioni vissute, ma piuttosto narrazione sotto il costante controllo di un intelletto vigile che non punta su nessuna forma di certezza ma è dimora del dubbio: che impone di pensare le cose al di fuori della loro forma abituale, pura apparenza. È questo il senso



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2020-04-30  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Tarquini, F. (2020). Review of *Il cielo tra parentesi*, by Martínez Pésico, M. *Rassegna iberistica*, 43(114), 479-482.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/019

del *cielo tra parentesi*, espresso dall'autrice in un breve testo intitolato, per l'appunto, *Elogio delle parentesi*: «collocare il *cielo fra parentesi* significa porre ogni certezza in sospenso, dubitare dei principi guida, mettere in questione verità acquisite e accettare il dubbio» (11). Dubbio che verte essenzialmente sulla stabilità delle cose e sulla possibilità che esse realmente ci appartengano. «Che le cose | si aggiustino nella loro forma | non significa | che siano diventate nostre», scrive Martínez Pérsico nel testo che dà il titolo al libro, «Forse vuol dire | che l'albero dell'assenza | ha messo steli e radici | nella terra adeguata» (41).

La parola *cielo* allude del resto a uno spazio vuoto; e qui la metafora del cielo fra parentesi assume la pienezza del suo senso: è necessario «come a un ospite inatteso | [...] saper dare | il posto giusto | persino al vuoto» (41). E il vuoto è appunto ciò che, essendo nascosto, è più reale di ciò che reale appare. Il libro della poetessa argentina traccia dunque un *racconto dell'intimità* che a partire dal dato immediato dell'osservazione o della memoria punta in effetti a una forma di totalità. È al linguaggio della poesia che spetta illuminare quel cielo vuoto, dato che esso «entra tutto nel linguaggio» (11).

Linguaggio che nel progetto poetico di Martínez Pérsico mira all'evo-  
cazione di «un'immagine che infranga la soglia della parola» (101), varcando continuamente le frontiere fra ciò che è accaduto e ciò che si è immaginato, fra ciò che sembra essere accaduto e ciò che è accaduto davvero, fra ciò che ci è appartenuto e ciò che è svanito. Un'immagine che penetri fra le parentesi, a frugare nel senso di ciò che esse racchiudono e a intuirlo in un bagliore, come nel respiro di un haiku vien detto nella poesia *Arte didattica*, «Chi è stato allievo del lampo | impara che il senso | abita | in un fulgore» (91).

È il viaggio mentale nella memoria e nel pensiero, come quello materiale nello spazio, a ricorrere nel *Cielo fra parentesi* in immagini e oggetti corposi, lo scompartimento di un treno, una stazione; e poi un veliero, un porto, un aeroporto che vengono in apparenza dal passato ma sono sempre qui, come sul bordo di qualcosa che assomiglia al sogno: quel sogno che qua e là affiora, «ci diciamo addio nell'angolo di un sogno» (59). Oggetti, luoghi, volti sempre presenti ancorché lontani o perduti, presenti in primo luogo soprattutto alla vista, acuta e scevra di illusioni e comunque attenta e partecipe: «una dovrebbe sedersi | a osservare gli addii | alla stazione degli autobus. | Dedurre quanto abbiano girato il mondo | quelle vite | dalle ruote consumate | e il viavai di valigie. | [...] | Come sarebbe dirsi addio | se fossimo noi quelli sul marciapiede | che si salutano?» (43).

Tutte le capacità sensoriali sono coinvolte in un approccio al mondo che si apre alla piena accoglienza delle cose. Il corpo si osserva e delicatamente si compiace di sé nelle immagini dell'amore, vagheggiato, vissuto, ricordato. L'amore così presente in questo libro, con il calore della fisicità di cui vien detto con leggerezza soave, «un neo

alla sinistra del mio ombelico | gioca da solo | in una piazza senza nome | che ricorda le tue mani» (35). Per scoprire poi qualcosa che va oltre i sensi ma ad essi è pur sempre congiunta, «se ogni libro che si apre | assomiglia alle cosce | di una donna nuda in un museo,» scrive l'autrice ne *L'origine del mondo*, evidente allusione al quadro di Courbet, «| ciò ch'è la mia fonte | l'ho appreso dalle tue labbra» (29).

Nella sorprendente immagine del libro che s'apre come un corpo femminile Martínez Pésico riesce così a esprimere la fusione tra amore e conoscenza, l'amore come forma di conoscenza che nel tu, nel noi, si sperimenta insieme. Così, nel testo *Anatomia espansa*, in cui «basta un pezzo di marmo tra le tue dita | per sapere del freddo», in cui «l'arcolaio del vento nella tua finestra | ricama alle mie orecchie sottovesti d'oleandro», vengono ad intrecciarsi amore e conoscenza: l'estremo effetto dell'amore è che io «non conosco questo mondo | senza che tu lo percepisca» (67). La sensualità sottile che anima il libro mai resta rinchiusa nell'istante, il piacere del tatto e del ricordo è una via per percepire il mondo. Non per nulla *Anatomia espansa* reca in esergo il celebre *Esse est percipi* di George Berkeley, che peraltro assume qui forma interrogativa: «La realtà delle cose consiste nell'essere percepite?» (67). Sì, è l'implicita risposta, se è da noi che le cose vengono percepite. L'essere insieme, il partecipare al mondo, il sentire con il mondo, sono una forza portante della poesia in questo libro. La scrittura dell'intimità viene dunque a interrogarsi sull'essere, in un contesto fluido in cui tutto continuamente si muove, in una perenne *reconquista del pasado* in cui presente, futuro, passato, slittano l'uno nell'altro; dunque negli occhi di un viaggiatore in treno «sfilano memorie del futuro» (27) e a volte, come smarrendo l'uso delle concordanze, «coniugo qualche verbo nel tuo passato | per raggiungere il tuo tempo» (79).

È dunque in gran parte attraverso il linguaggio dell'amore che Martínez Pésico riattiva le domande eterne del pensiero. In questo interrogarsi viene coinvolto il concetto stesso di libertà, quel libero arbitrio in cui camminano insieme scelta e rinuncia, di modo che se qualcosa hai guadagnato «qualcosa hai perso» dato che «ogni scelta è anche una gabbia» (57). E dalla consapevolezza malinconica che davanti a ogni scelta «se ne andò con la spazzatura | qualche miracolo nascosto» (57) traspare non detta la parola *responsabilità*.

È infatti in un'assunzione di responsabilità che *Il cielo tra parentesi* si scopre popolato di eventi della nostra storia presente con la tragedia endemica cui essa pare condannata. «Dopo Sarajevo | non si può guardare un bambino | senza bendarsi gli occhi» (19), dice Martínez Pésico nel testo d'apertura, *Franchi tiratori di Sarajevo*, in cui il suono di una voce che affiora dal ricordo mescolandosi alle musiche dell'adolescenza e che propone in tono leggero, un po' distratto, vacanze in Bosnia o in Erzegovina, basta a mettere in luce il dramma jugoslavo come paradigma della storia contemporanea con



il quale il linguaggio della poesia viene a misurarsi. È così che dall'orizzonte amoroso raccolto in queste pagine emerge una moltitudine di bambini vittime innocenti, suscitando nell'autrice un sentimento di *pietas* materna che ne *I suoni di Aleppo* si esprime in tono particolarmente intenso, sgombrato da ogni cedimento e facilità sentimentale. «Ho sognato che stavamo in una città bombardata. | [...] Mi sono svegliata pensando ai suoni | per non meditare sul silenzio | perché i bambini | non saprebbero vivere nel silenzio, | e nei parchi di Aleppo | non possono più cantare» (97). È a sua figlia addormentata che sta parlando, in quei toni sommessi, pacati, che si usano davanti a un bambino che dorme. E in sua figlia vengono a riflettersi tutti gli altri. «Più di cento bambini sono morti ad Aleppo | e un convoglio di giocattoli è ancora in attesa. | Quando dormi ognuno di loro riproduce il tuo volto [...] | [...] saranno sempre le loro ferite a nominarti | benché intralcino il mondo che ti appartiene» (99).

Tutto quanto accade all'essere umano appartiene a tutti. Questo sembra essere il punto di arrivo di questo libro. Anche se le battaglie si svolgono «in altre latitudini [...] | [...] non esistono orizzonti dove stare al coperto» (119): dallo stato di guerra permanente in cui vive il pianeta non ci si può illudere di trovare riparo.

# María Rosa Iglesias *Aurelia quiere oír*

Patrizia Spinato B.

Consiglio Nazionale delle Ricerche, ISEM Milano, Italia

**Reseña de** Iglesias, M.R. (2019). *Aurelia quiere oír*. Buenos Aires: Paradiso, 349 pp.

En el marco de la literatura de la emigración de primera generación, María Rosa Iglesias López ofrece una eficaz lectura de su personal experiencia de vida. En los años cincuenta abandona Santiago de Compostela y se establece en Buenos Aires para reunirse con su familia; sufre el desarraigo y lo vuelca en una producción poética y narrativa intensa, auténtica, muy poderosa.

*Aurelia quiere oír* es su primera novela y reúne todas las calidades de su escritura: seca, esencial, puntual en su solo aparente sencillez. Su vivencia tan dolorida como valiosa se desprende de cada matiz de una narración densa, aclaradora, didascálica. Por medio de la voz de Aurelia Gamás Briones, la autora como demiurgo recorre una experiencia de vida importante y explicita sus dificultades, para «mostrar en carne viva los significativos conflictos» (11) que ella quiere representar y desarrollar a lo largo del libro.

Dos parecen ser los grandes límites de su vida: el alejamiento forzoso de su propia tierra, que le provoca la inevitable sensación de ser diferente y de subvaloración cultural; y la hipoacusia, como secuela de un sarampión mal curado, que la condena al aislamiento social.

La emigración aquí no se vive como simple desarraigo de su tierra: aunque la protagonista trate de ajustarse a la nueva realidad geográfica y cultural para formar parte de la sociedad en que se encuentra, sufre mucho el alejamiento forzoso y su procedencia de un país (necesariamente) humillado y de una cultura (percibida por ella



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-10-09  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Spinato B., P. (2020). Review of *Aurelia quiere oír*, by Iglesias, M.R. *Rassegna iberistica*, 43(114), 483-486.

**DOI** 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/020

como) menospreciada. Desea ardientemente ser ‘moderna’ y actuar como sus coetáneas argentinas pero, al mismo tiempo, no quiere renegar de sus propias tradiciones y orígenes: la debilidad de sentirse extranjera se redime al asumir que conoce otro mundo, completamente ignoto para los demás: «no sabía que a ellas les pasaba lo que a todo campesino, extranjero o no, que se muda a una gran ciudad: la gente lo tilda de bruto, tosco, ignorante, alejado de todo refinamiento» (49). Los emigrantes no se reconocían a sí mismos y ni siquiera reconocían su entorno, la tierra prometida tan deseada: iban a quedar para siempre descentrados, privados de sus afectos, inseguros, vulnerables (100), despreciados.

Por otro lado, la pérdida de la audición la condena a una marginación aún más incisiva y doliente, un sufrimiento psíquico enorme por la falta de ese sentido indispensable para construir conocimiento y seguridad. La misma autora describe muy bien su condición de sorda en el «Prefacio conveniente»:

Nada en nuestro aspecto exterior avisa de la carencia. Ni siquiera despertamos el sentimiento [...] de la compasión. Porque solemos aislarnos y rehuir situaciones sociales por timidez, o porque sencillamente nos aburrimos. Porque sin ayuda especial no podemos querernos a nosotros mismos. Porque impacientamos y fastidiamos. Porque nos sentimos infravalorados y desamparados. Porque vivimos preservándonos de caer en ridículo. Porque captamos fragmentariamente la información oral y [...] parecemos tontos. (12-13)

A pesar de dificultades objetivas y miedos subjetivos, Aurelia no se rinde: estudia y trata de independizarse de una realidad familiar que la ampara pero no le permite afirmarse. Su orgullo le impide explicitar sus propias debilidades y al mismo tiempo percibe como frialdad el rigor moral y el seco afecto de sus familiares: «no advirtieron o no supieron aliviar mi angustia, mi inseguridad, mi necesidad de consuelo. [...] Me dolía haberlos decepcionado a todos, me dolía ser un estorbo» (42). En su victimismo, en su obstinación «en mirar el medio vaso vacío» (131), como le reprocha su amiga Gloria, se percibe como una carga y decide dejar a su familia y su ciudad, buscando libremente su propio rumbo (124), tratando de dejar atrás también miedos, inseguridades, rencores, exclusiones, fracasos.

Vuelve además en las páginas de la novela una simbología utilizada por otros autores que han tratado el tema de la emigración: la dulzura del paisaje del país de origen; el océano como un monstruo a punto de tragarse el barco y a sus pasajeros (23); el mar como enlace con el país de origen; la inhospitalidad y la violencia del puerto de arribo; el rechazo del paisaje urbano; la esperanza de volver (85); el ritual de la correspondencia (328).

Interesante es el protocolo que se le impone a los recién llegados para adaptarse a la nueva realidad por parte de los mismos familiares: un comportamiento irreprochable, buena crianza, respeto, culto de la privacidad (113), abandono de la lengua de origen, civismo, parquedad (301), dignidad (26), practicidad (123). Una serie de reglas evidentemente compartidas por muchas comunidades, sobre todo de origen rural y con códigos éticos rígidos, indispensables para sobrevivir en una situación social y económica muy difícil.

Asimismo, se subraya la especial vinculación existente entre españoles e italianos: la parquedad en los gastos familiares; la laboriosidad, a menudo asociada para las mujeres a una máquina de coser doméstica que podía acelerar el ascenso social y económico; la «ingratitude», el rechazo hacia el culto peronista, seguramente asociado a los fanatismos hacia los dictadores en sus respectivos países en ese entonces. «Ellos, los amarretes miserables [...] Gallegos brutos y amarretes. Como los tanos, otros infelices» (93), con los cuales compartían platos tradicionales y rituales comunitarios, como por ejemplo el de preparar la conserva de tomates para el invierno:

Alcira, Mercedes y Catalina, la calabresa de enfrente, eran buenas vecinas y se regalaban los platos típicos de su tierra. Al final de la temporada, cuando los tomates del norte llegaban maduros y baratos, los compraban por cajones. Y, siguiendo las indicaciones de la italiana -Mercedes jamás decía “tana” ni “negros” ni “cabe-citas”-, preparaban entre las tres la conserva para sus tucos de todo el año. (103)

A la situación de los niños se reserva especial atención: su inconsciente alegría, su sentido de vergüenza y de inferioridad, su condición subalterna y pasiva que los convierte en víctimas de las elecciones de los adultos. Aurelia afirma que la expulsión de su realidad

convierte al niño emigrante en exiliado. Él no elige, él no decide. Sólo acata. Y en ese acatar fermenta el resentimiento contra los padres. Rencor del que deberá preservarse ocultándolo, [...] incluso ante sí mismo. Rencor del que se redimirá únicamente si la vida le ofrece la oportunidad de comprender la inocencia de quienes en realidad fueron víctimas. (97)

Es lo que le sucede, afortunadamente, a María Rosa/Aurelia, que tiene la posibilidad de cerrar el círculo, redimiendo a personas y recuerdos para asumir serenamente su destino. La narración, dividida en dos partes de muy diferente extensión, en realidad se cierra con un largo poema dedicado a la madre, «Un posfacio: Canto a mi madre emigrante», precedido por unos versos que dan fe del recorrido catártico de la autora/protagonista, gracias a la escritura, eficaz re-

curso para la evocación, la verbalización y la consiguiente superación de las experiencias traumáticas: «Ahora sabía quién era. | Sabía a dónde pertenecía. | Sabía que era libre. | Sabía qué buscaba. | Sabía que podía elegir» (337).

# Valeria Luiselli

## *Desierto Sonoro*

Silvia Lunardi  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Luiselli, V. (2019). *Desierto Sonoro*. Trad. de D. Saldaña París y V. Luiselli. Madrid: Editorial Sexto Piso, 468 pp.

Desde sus orígenes, la historia del continente americano ha estado siempre ligada a los desplazamientos, a las migraciones y al ejercicio de memoria. La literatura, por su parte, constituye uno de los medios que trata de recordar y transmitir las historias muchas veces caracterizadas por la hibridez y el mestizaje. De hecho, la combinación de géneros (crónica, relato de viaje, diario íntimo etc.), lenguas, territorios y medios, son el fruto de la pluralidad que caracteriza América Latina. Por lo tanto, la exigencia de los escritores de hoy y de ayer, es dar cuenta del sincretismo cultural, social y político que distingue dicho territorio. Es más, ese tejido híbrido evocado por ese tipo de escritura en tránsito sigue acorralando el propósito de darle voz a las comunidades que fueron sistemáticamente silenciadas en el tiempo. Es precisamente aquí donde se inserta el libro *Desierto Sonoro* de la mexicana Valeria Luiselli (1983), una mezcla de ficción y documento que explora sin tapujos la tragedia de los menores inmigrantes.

*Desierto Sonoro* ha despertado el interés tanto de la crítica hispánica y anglosajona como de los lectores, llegando a ser considerada como la novela más relevante de 2019 al ganar, entre otros, el Premio Rathbones Folio. La autora, en su condición de escritora hispana residente en Nueva York, escribió y publicó su obra en inglés bajo el título de *Lost Children Archive*. Esta, es el resultado de un trabajo de investigación literaria de casi cinco años que comenzó cuando, en



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-14  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Lunardi, S. (2020). Review of *Desierto Sonoro*, by Luiselli, V. *Rassegna iberistica*, 43(114), 487-490.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/021

el 2014, se vio directamente comprometida con el caso de la *border crisis* en la polémica frontera entre México y Estados Unidos. De hecho, durante un tiempo, trabajó como intérprete en la Corte migratoria de Nueva York para la defensa de los niños centroamericanos que, tras haber cruzado la línea de 3169 km que separa los dos países, habían pisado el suelo del ‘vecino del Norte’. Esta experiencia marcó para siempre a la autora que, empujada por la rabia y la vergüenza hacia esta realidad, empezó a escribir una novela que luego decidió dejar de lado para dar vida, en 2016, a un ensayo, publicado en inglés con el título *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions* (en español, *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*). La urgencia política de esta situación y la escritura del ensayo la impulsaron a retomar la novela donde la había dejado para construir la cara ficcional del ensayo. Sin embargo, aunque *Tell Me How It Ends* y *Lost Children Archive* sean dos trabajos que no pueden existir el uno sin el otro, en el segundo se percibe el intento de enlazar sus aspiraciones estéticas con sus posturas políticas sin resultar un mero instrumento de denuncia y, sobre todo, sin victimizar a los migrantes, ya que, el propósito de tratar los procesos de violencia lo había logrado a través de su labor de investigación en el campo de la no-ficción. Después de mucho probar, Luiselli encontró en la creación de un archivo de lecturas sobre diásporas, éxodos y migraciones la clave para la creación de su historia.

El resultado final es una novela original y comprometida, en la que se entrelazan voces, imágenes y documentos que tienen como hilo conductor la historia de un matrimonio en crisis que viaja *on the road* junto con sus dos hijos pequeños desde Nueva York hasta Arizona. Ella es mexicana y él estadounidense, ambos trabajan como documentalistas sonoros, actividad que los llevará a emprender un viaje en busca de las huellas de gente que vivió y que vive desplazándose: los Apache chiricahuas y los niños migrantes que intentan cruzar la frontera mexico-estadounidense. La novela transcurre en el coche familiar que explora el territorio estadounidense mientras los dos hijos, un varón de 10 años y una niña de 5, escuchan las historias del genocidio de los indios americanos junto con las de la crisis migratoria actual en el desierto de Sonora. Dos formas de desplazamiento que a pesar de tener una distancia temporal mantienen ciertas semejanzas. La narración entonces, se fragmenta: los relatos empiezan a entremezclarse y restituyen al lector la historia de un entero continente marcado por los traslados forzados y el éxodo. Este es un factor imprescindible en la tradición del continente americano y en la más personal de la autora, ya que creció moviéndose de un país a otro (México, Corea del Sur, Sudáfrica, Costa Rica, India y Nueva York).

Los puntos de vista que construyen el entramado de la novela son dos: el de la madre y el de su hijastro, aunque potencialmente haya

una tercera voz en *off*, dado que, los dos, intercalan en su narración la lectura de un libro ficticio, *Elegías de los niños perdidos* de Ella Camposanto. El relato, fragmentado en 16 capítulos, es el artefacto literario inventado por Luiselli para documentar las vivencias de siete niños al cruzar la frontera y que acompaña el viaje familiar como una banda sonora de fondo. El diálogo armónico que crea este entramado refleja el deseo de la autora de representar un diálogo intergeneracional, ya que reconstruye la perspectiva de una madre adulta frente a la voz de un niño. Al final, deja esta misma voz grabada para que la protagonista más pequeña, la representante de una generación futura, pueda escuchar la historia de los tiempos más oscuros del siglo XXI, que Carlos Fuentes definió como el de las migraciones masivas del sur al norte en todo el mundo. Esos múltiples registros están acompañados por una estructura que refleja la de un archivo en el que todo está bien catalogado y organizado: cuatro partes («Sonidos familiares», «Archivo de ecos», «Apachería», «Huellas»), divididas a su vez en subcapítulos nuevamente repartidos en breves apartados. En total, contamos con veinte subcapítulos entre los cuales destaca la presencia de siete cajas, las cuales además de ser utilizadas como un expediente literario formando parte de la narración, justifican y demuestran el tipo de trabajo archivístico y documental llevado a cabo por la autora. Cada caja contiene parte de la materia prima que le sirvió para la construcción tanto ficticia como verosímil de su obra. Las primeras cuatro cajas están destinadas al trabajo del marido, un documentalista sonoro obsesionado con la historia de Jerónimo y de los últimos Apache; la caja V es la de la esposa, a su vez documentalista, fuertemente interesada por la crisis migratoria y los niños indocumentados. Las últimas dos cajas, las VI y las VII, están reservadas a sus hijos curiosos e inteligentes: recogen las polaroids realizadas por el niño y los ecos/sonidos que la niña escucha a lo largo de este viaje literario, vivo y sonoro. Asimismo, el intento de Luiselli es el de explorar la rearticulación de una violencia por parte de las nuevas generaciones que, muchas veces, con su mirada menos lúcida, le dan un toque de extrañeza a lo que los adultos aceptan como normal, pero en realidad no lo es. Tanto los adultos como los niños protagonistas están empujados por la pulsión de documentar para que todo eso quede grabado en la memoria.

Además del compromiso y de la rabia reprimida hacia una situación política y humanitaria, Luiselli demuestra una vez más su talento como una escritora que experimenta y viaja entre géneros, lenguas y medios creativos. Efectivamente, el espacio de la narración que se nos propone, no es en un lugar ficticio creado por el empuje de una inspiración repentina, sino el resultado de un trabajo de archivo. La que parece una novela de viaje a la Kerouac o una saga familiar sentimental, es en realidad el fruto del archivo cultural personal de Valeria Luiselli, hecho de anotaciones, frases subrayadas,



discos, canciones, polaroids, novelas, ensayos y mapas que representan la esencia misma de su trabajo. El título mismo de la obra original publicada en inglés remite a la palabra *archive*, que se convierte en una de las claves de lectura de su propuesta literaria que insiste y subraya la labor documental que hay detrás, y que hizo evidente en sus obras anteriores y que viene de lo que se puede definir como su 'mal de archivo'.

En definitiva, el *road trip* propuesto por Luiselli escrito desde su condición 'extraterritorial', además de subvertir ese género anglosajón, se instala en medio de unas fronteras -lingüística, geográfica, genérica, generacional- que, gracias a su obsesión archivística reflejada en las distintas cajas, obliga al lector a mirar con la justa lucidez el fenómeno migratorio que deja de ser percibido como un 'problema' y acaba siendo entendido como lo que es: una realidad. De ahí que el cruce de lenguas y de material que viene de la cotidianidad de Luiselli, más que dar respuestas, genera más diálogos. Como sostiene la historiadora francesa Arlette Farge, aunque el archivo no escriba realmente páginas de historia, logra explicar y a la vez abrir más interrogantes en torno al léxico que asumimos cotidianamente, en relación con el relato familiar de la pareja y con los niños migrantes.

# Afonso Reis Cabral

## *Mio fratello*

Patrizia Spinato B.

Consiglio Nazionale delle Ricerche, ISEM Milano, Italia

**Recensione di** Reis Cabral, A. (2019). *Mio fratello*. Trad. di M. Silveti. Roma: Nutrimenti, 335 pp.

*O Meu Irmão*, il romanzo d'esordio del giovane e promettente scrittore portoghese Afonso Reis Cabral, a distanza di cinque anni vede la luce in italiano per i tipi di Nutrimenti e nella versione di Marta Silveti.

Di lui abbiamo pochi ma incoraggianti riferimenti: discendente di José Maria Eça de Queirós (indirettamente citato a p. 257, come segnala la traduttrice), nasce nel 1990 a Porto, quinto di sei fratelli, ma cresce e si forma a Lisbona, dove si specializza in filologia. La sua passione per la letteratura si manifesta molto precocemente e pare che dall'età di nove anni si diletta a scrivere a mano sia prosa che poesia. Nel 2005 già pubblica la prima raccolta lirica, *Condensação*, nel 2014 il romanzo che qui recensiamo e nel 2018 il secondo romanzo, *Pão de Açúcar*. Ha all'attivo il Premio LeYa, assegnatogli nel 2014 per il primo romanzo, ed il Premio Europa David Mourão-Ferreira nel 2017 nella categoria «Promessa». Attualmente lavora in ambito editoriale ma sogna di potersi dedicare esclusivamente alla scrittura creativa.

*Mio fratello* è un romanzo catartico, a sfondo autobiografico, ed eviscera la morbosa relazione tra l'io narrante ed il fratello minore, mongoloide: «Embora o livro não seja autobiográfico, no sentido estrito do termo, era um livro dado. Pela minha experiência de vida, mais



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-10-09  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Spinato B., P. (2020). Review of *Mio Fratello*, by Reis Cabral, A. *Rassegna iberistica*, 43(114), 491-492.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/022

cedo ou mais tarde, eu tinha que o escrever».<sup>1</sup> La narrazione si apre *in medias res*, quando i due fanno ritorno, dopo molti anni di assenza, alla storica località di villeggiatura della famiglia, in una sperduta e desolata località montana. Il re-incontro con luoghi, persone, emozioni coincide ufficialmente con il tentativo di ricostruzione di un rapporto molto stretto, ma troppo a lungo lasciato sospeso; in realtà si tratta di un processo catartico più profondo e inaspettato.

Paesaggi interiori e paesaggi esteriori si mescolano in un turbino di sentimenti asciutti, essenziali, crudi, che mai indulgono nel pietismo o nella commiserazione. Preciso è lo studio dei personaggi che calcano il palcoscenico dell'opera, attenta l'osservazione delle dinamiche familiari, proprie ed altrui: Tojal è un microcosmo che annulla ogni tentativo di fuga e costringe a fare i conti con la propria realtà. L'esempio dato dal trio familiare composto da Aníbal, Olinda e Quim non è che un riflesso di relazioni familiari esasperate, ma non necessariamente inficcate da povertà, ignoranza o infermità. La relazione dell'io narrante con Quim è atto introspettivo, confessione e al tempo stesso tentativo di recupero della razionalità: la deliberata cattività che il contadino malato riversa sugli anziani genitori è facilmente riproducibile, seppur in scala diversa, in qualsiasi realtà familiare, perché «è molto facile fare del male alle persone che amiamo» (62).

Il rapporto tra i due protagonisti viene descritto come un rapporto apparentemente normale, al limite del simbiotico, sia per questioni anagrafiche che di genere: la relazione privilegiata tra i fratelli sembra la diretta conseguenza di dinamiche familiari serene ed equilibrate. L'anomalia cromosomica costituisce una caratteristica aggiuntiva, sebbene evidente a tutti, che a volte stizzisce e a volte galvanizza il fratello maggiore. Lo stretto legame tende a mescolare le identità, anche agli occhi dei genitori, soprattutto nella necessità di farsi portavoce del fratello minore: «Una reazione molto comune, confondere la mia vita con la sua, o voler sovrapporre la mia vita alla sua» (100).

Inevitabile è, come nella maggior parte delle realtà familiari, lo svilupparsi di irrazionali quanto insospettati sentimenti di rivalità, di invidia, di gelosia che conducono ad un epilogo inaspettato, sebbene in qualche modo annunciato attraverso accenni disseminati lungo tutta la narrazione. E il germe della follia lavora fino ad esplodere in tutta la cieca violenza di cui ogni essere umano è capace, indipendentemente dalla sua estrazione economica, sociale o culturale.

Afonso Reis Cabral, in «questa specie di confessione in forma di libro» (88), insieme al personale riscatto fornisce al lettore, in bello stile, molteplici occasioni di riflessione, non destinate ad esaurirsi con mode e tendenze effimere.

<sup>1</sup> <https://jpn.up.pt/2018/10/11/afonso-reis-cabral-pao-de-acucar-e-uma-conquista-como-escriptor/>.

# Milton Santos

## *Per una nuova globalizzazione*

Paulo Irineu Fernandes

Instituto Federal do Triângulo Mineiro, Brasil

**Recensione di** Santos, M. (2016). *Per una nuova globalizzazione*. A cura di J. Falconi. Salerno: Edizioni Arcoiris, 172 pp.

Milton Almeida dos Santos (1926-2001) è stato un importante pensatore brasiliano nel campo del diritto e della geografia, e il primo e unico geografo latinoamericano a vincere, nel 1994, il prestigioso Premio Vautrin Lud - che è considerato 'il premio Nobel per la geografia'; fu esiliato durante la dittatura militare del Brasile negli anni Sessanta; ha vissuto in Francia, Canada, Stati Uniti e Venezuela, Paesi nei quali ha insegnato presso importanti università. Di ritorno in Brasile, alla fine degli anni Settanta, ha lavorato presso il Dipartimento di Geografia dell'Università di São Paulo.

Nelle sue stesse parole, l'autore vuole che il libro che qui si presenta sia «una riflessione indipendente sul nostro tempo, un pensiero sulle sue basi materiali e politiche, un desiderio di spiegare i problemi e le sofferenze del mondo attuale» (19). Il punto di partenza è la percezione della globalizzazione e le sue molteplici comprensioni. Secondo Milton Santos, la cosiddetta 'unità del mondo', che è uno dei nomi dati alla globalizzazione, può essere pensata in tre modi diversi, il che significa che in realtà ci sono almeno tre mondi in uno: il primo sarebbe il mondo visto come presentato dal sistema dominante, lo *status quo*, che corrisponde a una globalizzazione come una favola, un'illusione; il secondo sarebbe il mondo così com'è, cioè la globalizzazione come una forma di perversità; e il terzo è il mondo pensato come potrebbe e può essere: un'altra globalizzazione.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-10-10  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Irineu Fernandes, P. (2020). Review of *Per una nuova globalizzazione*, by Santos, M. *Rassegna iberistica*, 43(114), 493-494.

**DOI** 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/023

Milton Santos ha presentato alcune delle nuove indicazioni che, secondo lui, attestano l'emergere di una nuova storia: «l'enorme mescolanza di popoli, etnie, culture, gusti, in tutti i continenti»; «il progresso dell'informazione, la 'fusione' di filosofie, a scapito del razionalismo egemonico» e la «produzione di una popolazione raggruppata in aree sempre più piccole, che consente ancora più dinamismo a quella combinazione tra persone e filosofie» (26).

Tuttavia, la possibilità di un nuovo mondo incontra molti ostacoli, che sono strettamente legati alle nostre rappresentazioni del mondo, della modernità e di noi stessi. Il problema delle rappresentazioni ha tormentato Milton Santos al punto da portarlo ad affermare che esiste una perversità sistemica alla radice dell'evoluzione dell'umanità, che classifica come negativa, ed è collegata all'aderenza sfrenata ai comportamenti competitivi ed egoistici che caratterizzano le azioni egemoniche nella seconda metà del secolo scorso. Questi problemi sono direttamente e indirettamente attribuibili all'attuale processo di globalizzazione.

Il libro è composto da sei parti: I - Introduzione generale; II - La produzione della globalizzazione; III - Globalizzazione perversa; IV - Il territorio del denaro e della globalizzazione; V - Limiti alla globalizzazione perversa; VI - La transizione in movimento. In essi, il pensiero dell'autore si muove dalla verifica della perversità della globalizzazione, in particolare per gli abitanti dei Paesi più poveri, attraverso l'analisi della frammentazione dello spazio geografico, l'impegno degli intellettuali, il ruolo dei poveri nella produzione del presente e del futuro, fino a raggiungere la possibilità di una transizione: una globalizzazione più umana ed equa, una nuova consapevolezza dell'essere nel mondo.

Tra le inferenze fatte da Milton Santos, alla fine del libro, spicca la difesa della tesi secondo la quale la globalizzazione, nella sua faccia perversa, non è irreversibile. È possibile tornare all'idea di un «progetto sociale», che è centrato, da un lato, su valori essenziali, come la libertà, la dignità e la felicità e, dall'altro, su valori contingenti, a causa degli elementi del processo storico stesso in movimento.

Nel 2020, la globalizzazione e il sistema capitalista stanno attraversando uno dei loro momenti più critici - una pandemia, a causa del nuovo coronavirus (COVID-19 / SARS-CoV-2), che è la causa della morte di oltre 1.500.000 persone in tutto il mondo (OMS, 12 dicembre 2020) -, non sarebbe questo il momento più appropriato per attuare questo capovolgimento nella globalizzazione, rendendola più giusta e umana? La domanda ci porta al titolo del libro.

# Albert Rossich *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida*

Marc Sogues

Universitat Oberta de Catalunya / Universitat Internacional de Catalunya, Espanya

**Ressenya a** Rossich, A. (2019). *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida*. Edició crítica. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 279 pp.

Des dels inicis de la seva trajectòria investigadora, el filòleg gironí Albert Rossich ha dedicat bona part dels seus esforços a l'estudi de Vicent Garcia, el primer gran autor barroc de la literatura catalana, popularment conegut com a Rector de Vallfogona. Al llarg dels anys, Rossich ha treballat per recuperar-ne la figura (*Francesc Vicent Garcia. Història i Història i mite del Rector de Vallfogona*, Edicions 62, 1987) i l'obra, que ha divulgat a través de diferents antologies (*Antologia poètica*, Fundació d'Història i Art Roger de Belfort, 1985; *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Vitel·la, 2007) i de la publicació, en facsímil, de la primera edició dels poemes del Rector, promoguda per l'Acadèmia dels Desconfinats l'any 1703 (*L'harmonia del Par-nàs*, PUV, 2000).

Malgrat tot, l'edició crítica de l'obra completa de Garcia s'ha anat endarrerint, d'una banda, perquè l'aparició de nous manuscrits ha obligat a revisar en diverses ocasions l'establiment dels textos, i, de l'altra, perquè el mateix Rossich ha anat trobant evidències que un



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2020-09-16  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Sogues, M. (2020). Review of *Dos panegírics d'Andreu Rey d'Artieda (1604) i Vicent Garcia (1613) pronunciats a l'Estudi General de Lleida*, by Rossich, A. *Rassegna iberística*, 43(114), 495-500.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/024

bon nombre de composicions tradicionalment atribuïdes al Rector en realitat no són seves. Sense anar més lluny, aquesta inseguretat afectava dos poemes relacionats amb l'obra més reeixida de Garcia, la seva *Oració recitada en la Paeria de Lleida per la nació valentina en lo rectorat de Don Felip de Berga i Aliaga*. Aquest ambiciós panegíric va ser redactat amb motiu de l'elecció de Felip de Berga com a rector de l'Estudi General de Lleida, l'any 1613, i ha estat històricament atribuït a Garcia, juntament amb dos textos més de característiques similars i i que, tot i que solen acompanyar-lo en alguns manuscrits, són d'atribució molt menys segura, un de dedicat a un altre rector, el valencià Vicent Sanfeliu, i un altre, força més breu, que és dedicat, genèricament, a un tercer rector, en aquest cas, sense nom però, com els altres dos, de la mateixa universitat de Lleida. La publicació que ara ens arriba parteix de la voluntat de Rossich de restituir el text de Garcia i d'esclarir el grau de vinculació de l'autor amb els altres dos textos, alhora que serveix per assentar, finalment, les bases de l'esperada edició crítica de la resta de l'obra del poeta de Vallfogona.

El volum de Rossich, que va ser guardonat amb el Premi Joan Solà de filologia de l'any 2018, consta de cinc seccions: «Context», «Testimonis», «Textos i anotació», «Referències bibliogràfiques» i «Apendix». La primera és un estudi introductori subdividit internament en dues parts d'estructura gairebé idèntica: cadascuna d'elles inclou un apartat sobre la vida i l'obra dels autors, un altre que descriu i contextualitza els seus panegírics, un més que identifica els personatges als quals estan dedicats els poemes i reconstrueix els seus entorns socials, un sobre la valoració i recepció que han tingut els textos fins l'actualitat, un de referit a la seva transmissió i, finalment, una detallada explicació dels criteris adoptats en l'edició.

Si les dues parts no són exactament simètriques és perquè la de Rey d'Artieda va encapçalada per un capítol dedicat a explicar l'atribució que Rossich li fa del primer panegíric. Aquesta atribució representa una de les principals aportacions de l'obra, i no només perquè mai abans no s'havia relacionat l'autor amb aquest text, sinó perquè de fet, fins ara, a Rey d'Artieda, tot i ser valencià, només li eren conegudes composicions en llengua castellana. La proposta de Rossich es fonamenta en quatre gran arguments: 1) l'experiència d'aquest poeta en la pràctica de la polimetria, gens habitual en els textos poètics de caràcter laudatori fins aquell moment; 2) la seva dedicació - documentada precisament durant els primers anys del XVII - a la composició d'obres d'encàrrec en vulgar per a lloar famílies benestants; 3) els seus vincles personals amb l'Estudi General de Lleida - segurs, ja que hi havia estudiat - i amb el pare de Vicent Sanfeliu - probables, perquè la documentació permet intuir que es podrien haver conegut quan Francesc Sanfeliu formava part d'un govern de la ciutat València que, durant la dècada de 1580, havia encarregat composicions epigramàtiques a Rey d'Artieda; i, 4) la presència dins el text

d'elements paral·lels als d'alguns dels epitalamis del poeta valencià, i, particularment, la còpia literal del primer vers del poema, present en una altra composició de Rey d'Artieda que no s'havia difós, encara, en el moment de redacció del panegíric. Tots aquests factors fan que l'atribució resulti difícilment refutable.

Aquesta part del treball té un altre aspecte de gran interès i és que la identificació del personatge objecte del panegíric permet datar el text amb precisió a l'any de la seva elecció com a rector, el 1604, la qual cosa és important perquè fa d'aquest text la primera composició poètica que es pot adscriure a l'escola barroca dins la tradició literària catalana. Més encara: segons Rossich, no només cal reconèixer-li aquest mèrit, sinó també el d'haver servit a Garcia com a model per a la composició del seu panegíric, nou anys més tard.

Aquestes observacions són d'una importància capital. Primer, perquè posen de manifest que a les primeries del XVII les connexions lingüístiques i literàries entre el Principat i València es mantien operatives i productives, la qual cosa afebleix considerablement les tesis que fins ara sostenien que des de les Germanies, València se situava ja de forma gairebé exclusiva dins l'òrbita literària i cultural de Castella i perdia els vincles amb el Principat. I segon, perquè demostren que l'adopció de la moda barroca al Principat vindria de la mà de la influència valenciana i es produiria en els mateixos anys que a la resta de l'àmbit hispànic. Més encara: tal com ens recorda Rossich, els dos panegírics són anteriors a la realització més emblemàtica del gènere en llengua castellana, el cèlebre *Panegírico del Duque de Lerma*, de Luís de Góngora (1617).

Encara en relació amb l'estudi introductor, cal destacar que el llibre també realitza una aportació de gran interès en relació amb la biografia Vicent Garcia, ja que dona a conèixer la partida de baptisme de l'autor. El document, datat al 23 de gener de 1579, demostra que el celebrat poeta nasqué a la ciutat de Saragossa, i no pas a Tortosa, com sempre s'havia cregut, per ser la ciutat on residí durant bona part de la seva infància. Però, més que no pas per la dada - que, fins a cert punt, no deixa de tenir un valor anecdòtic - la descoberta és rellevant perquè revela que Garcia tingué uns padrins de bateig molt significats, concretament, el militar i humanista Martín Abarca de Bolea y Castro, i la senyora Maria Gurrea, filla de Martín Gurrea i Aragó, noble i mecenes. Segons indica Rossich, això fa suposar que el pare de Garcia es movia en un entorn aristocràtic com a servidor qualificat. Els possibles vincles de Garcia amb aquest entorn són una línia d'investigació que Rossich apunta, però deixa per explorar. És una llàstima, perquè podrien abocar molta llum a la biografia del Rector, però també és cert que aquest no era, pròpiament l'objectiu del treball i que requeriria una recerca específica que probablement Rossich hagi preferit deixar per a futures investigacions.



La segona secció del llibre («Testimonis») serveix per a donar compte dels testimonis que han transmès els poemes fins als nostres dies, mentre que la tercera («Textos i anotació») presenta els dos panegírics estudiats. Cada part de cada poema va encapçalada per un passatge en prosa en el qual Rossich glosa el sentit i la intenció del fragment, justifica amb molt de detall les tries editorials realitzades en l'establiment del text i realitza diferents tipus d'apreciacions ecdòtiques i lingüístiques sobre el text. A continuació trobem el text poètic, amb un aparat de variants i de notes.

L'establiment i l'edició dels dos textos representava, val a dir-ho, un repte filològic de màxima complexitat, tant per la quantitat de testimonis que ens els han transmès (12, en el primer cas i 26 en el segon), com per les particularitats lingüístiques de les dues obres. Sobre aquesta segona qüestió, una primera dificultat es troba en la forma del text. En aquest sentit, Rossich, com és habitual en ell, parteix de la voluntat d'adequar els textos a la normativa ortogràfica actual sense desvirtuar-ne la realització fonètica, però opta per conjugar aquest criteri amb la preservació del timbre vocàlic propi dels dialectes occidentals als quals s'adscriuen tots dos textos. Això es fa especialment vist en l'accentuació de les *ee* i les *oo*, que no és normativa, si més no des del punt de vista del català central, però que, a parer de l'editor gironí, resulta plenament justificat, especialment en el cas del Rector, perquè «Garcia es molt rigorós a l'hora de rimar *ee* i *oo* obertes amb obertes i tancades amb tancades, fins al punt que aquest és un criteri sòlid per rebutjar l'autoria de Garcia de moltes obres que li han estat atribuïdes erròniament» (112).

Una segona dificultat és que la transmissió del text de Rey d'Artieda es deu fonamentalment a copistes principatins, que van catalanitzar-ne el lèxic i les grafies. Això obliga Rossich a un delicat exercici en la restitució del text, que resol restituint únicament les formes que les evidències internes del text (és a dir, la mètrica i la rima) demostren que figuraven a l'arquetip, però sense tocar la resta de casos (ni tan sols *hui* per *vui* o *pense* per *penso*), perquè això implicaria introduir formes que no pot assegurar que fossin presents en l'original, ja que «no sabem fins a quin punt l'autor volia transgir amb la pronúncia de Catalunya» (69).

El volum es completa amb un apartat dedicat a les «Referències bibliogràfiques» i quatre «Apendixs» de gran interès. El primer és el tercer panegíric, que alguns manuscrits atribueixen a Garcia i que Rossich presenta en edició crítica i adaptat ortogràficament a la normativa vigent segons els principis generals, decisió justificada per tractar-se d'un text de procedència dialectal desconeguda. Sembla ser un text més proper al panegíric de Rey d'Artieda que no pas al de Garcia i Rossich hi assenyala la presència de castellanismes insòlits i de rimes impròpies del català occidental característics dels versos del poeta de Vallfogona. Per tot això, i per l'absència d'altres dades

extratextuals, tot i que considera que deu ser relativament proper en el temps al de Rey d'Artieda, conclou que no pot ser datat i que, ara per ara, s'ha de considerar anònim. Els tres apèndixs restants són transcripcions de documents sobre la genealogia dels Berga, que, segons s'argumenta a l'estudi, Garcia devia tenir ben presents a l'hora de confeccionar el seu text, i que podem considerar hipotextos del poema, essent, així, un dels pocs casos en què s'han pogut localitzar per a un text català d'època moderna.

En conclusió, l'obra té el mèrit de restituir amb tots els honors un dels textos centrals de la literatura barroca catalana, i de fer-ho il·luminant amb la mateixa precisió el text i el seu context. Alhora, també té l'encert d'elaborar un model d'edició de gran eficàcia, que es construeix sobre decisions exposades amb tota claredat i sòlidament argumentades, i que permet accedir a tots els nivells de comprensió del text, des del seu establiment fins a la seva interpretació. Només ens resta acabar esperant que aquest model d'edició ben aviat es pugui veure aplicat a la recuperació de la totalitat de l'obra de Garcia, una operació que, sens dubte, constituiria un punt d'inflexió definitiu en la revalorització de la nostra literatura d'època moderna.



# Hernán Sánchez Martínez de Pinillos

## *Poemes en ondes hertzianes*

### *de Joan Salvat-Papasseit*

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** Sánchez Martínez de Pinillos, H. (2020). *Poemes en ondes hertzianes de Joan Salvat-Papasseit: una lectura iniciática*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 381 pp.

Un notable libro del otrora mítico crítico Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (1979), se abría con un agudo epígrafe de Pascal, «Quand on lit trop vite ou trop doucement on n'entend rien». Leer con atención, a una justa velocidad de crucero, ha sido siempre una tarea difícil. El libro *Poemes en ondes hertzianes de Joan Salvat-Papasseit: una lectura iniciática* es una operación arriesgada, pero de la que salimos bien parados. Sobre Joan Salvat-Papasseit han circulado juicios muy diversos, incluso contradictorios. J.V. Foix, el poeta surrealista (por lo menos en sus orígenes), se refería a él en sus recuerdos de *Catalans de 1918*, como a «pobre noi», aunque en 1963 le dedicara una prosa-diálogo fulgurante, «Lletra a Joan Salvat-Papasseit» en donde le utilizaba como confidente para atacar a las nuevas pseudo vanguardias: «De tant en tant, i arreu del món, n'hi ha que, de tan avançats, s'encuen entre els més ressagats de la reraguarda. Et sorprendria, Salvat, de veure els qui. per tal com són joves d'edat, es creuen nous d'esperit, refan o estrañan les tonades, els gargots i els mimodrames de començament de segle, amb tota llur falsa sublimitat i llur transcendència. Et meravellaria fort de veure l'avantguarda d'aquells anys,



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-21  
Published 2020-12-21

#### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Bou, E. (2020). Review of *Poemes en ondes hertzianes de Joan Salvat-Papasseit: una lectura iniciática*, by Sánchez Martínez de Pinillos, H. *Rassegna iberística*, 43(114), 501-504.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/025

allargassada, esdevé, sense adonar-se'n un conformisme universal».<sup>1</sup> En cambio, Jorge Luis Borges, en una entrevista al final de su vida, confesaba que había conocido a Salvat-Papasseit en los años veinte en Barcelona. Sorprendido de que fuera librero además de poeta, le impactó una frase de Salvat, que le parecía, no tenía posibilidad de réplica desde la *Odisea*: «la poesía necessita el mar».

La poesía de Salvat-Papasseit ha merecido la atención de una selecta corte de críticos: Joaquim Molas, Willard Bohn, Josep Gavaldà Roca, Ferran Gadea, Victoria Pineda, Jordi Mas López, por citar sólo algunos. Ellos han contribuido a desvelar algunos de los enigmas que rodean unos textos poéticos de aparente sencillez (alguno diría casi simplicidad) pero que siempre han quedado insuficientemente examinados, puesto que contienen mucho más de lo que aparentan. Por ello el libro del profesor Sánchez Martínez de Pinillos es una aportación fundamental a un mejor conocimiento de la poesía de Salvat y de la vanguardia en Cataluña. Ya en las primeras líneas de su estudio destaca un «desafío interpretativo que aún no ha hallado respuesta entre sus lectores» (8). Y se lamenta de no haber encontrado «ninguna orientación que nos ayude a comprender de manera cabal los nueve poemas “en ondas hertzianas”» o «lectura orgánica convincente y adecuada del sentido intencional de estas poesías» (8). El libro *Poemes en ondes hertzianes* (1919), desde el mismo título, es una contribución singular y fundamental al desarrollo de la vanguardia de orientación cubista. Incluso vibracionista, como parecen indicar las ilustraciones que lo acompañan. Son de dos magníficos pintores uruguayos. La portada y las ilustraciones que acompañan a los poemas, son obra de Joaquín Torres García; y el retrato del poeta, es de Rafael Barradas.

El estudio de Sánchez Martínez de Pinillos – digámoslo de entrada – tiene cinco puntos fuertes y uno débil. El comentario exhaustivo de cinco de los poemas del libro, «Bodegom», «Passeig», «Drama en el port», «Linòleum» e «Interior», es un motivo de regocijo hermenéutico, puesto que supone un avance en el conocimiento de una parte de la obra de este poeta vanguardista que ha estado siempre olvidada o leída de un modo demasiado rápido. Lástima que no haya completado el esfuerzo con los poemas que faltan, en particular «Lletra d'Itàlia», «Record d'una “fuga” de Bach», «Columna vertebral: sageta de foc», y «545045». Sin duda la selección de *Poemes en ondes hertzianes* realizada por el autor es discutible. Incluye solo cinco de los nueve poemas que conforman el libro, con ausencias notables, algunos de ellos en buena medida definidores (o programáticos) en el volumen. El autor aclara: «la elección se explica por el orden en que

<sup>1</sup> Foix, J.V. (2000). *Obra poètica en vers i en prosa*. Ed. de J. Cornudella. Barcelona: Edicions 62; Diputació de Barcelona, 244.

parecen en el libro, la medida de su dificultad y su más acabado carácter vanguardista» (12). Es una opción aceptable y lícita. Y el resultado final, puede ya declararse es muy convincente, óptimo. Sin duda son los comentarios más exhaustivos que haya recibido nunca la poesía de Salvat-Papasseit y sólo ese detalle es motivo de júbilo.

Al comentario del primero de los poemas, «Bodegom», dedica más de un centenar de páginas, proeza necesaria para profundizar debidamente en la comprensión del texto. Hay algunos errores de poca monta: el texto de Joan Fuster no es de 1977, sino de 1962: fue el prólogo a una edición en la editorial Ariel de la poesía de Salvat-Papasseit ilustrada por Josep Guinovart. Para cada uno de los cinco poemas comentados construye una extensa ficha: reproducción del texto, reconstrucción de la recepción crítica, seguida de una «lectura interpretativa», retomando un «diálogo con la crítica» para llegar a una «conclusión». En el caso de «Bodegom», inspirado por los trabajos anteriores de Josep Gavaldà Roca (1988) y Victoria Pineda (2007), puede asociarlo con un verdadero bodegón cubista y proponer una lectura en clave ekfrástica, destacando así la «fusión de planos» como algo inherente a este texto. Difiere radicalmente de la lectura reciente de Jordi Mas López (2004), quien se concentró en el análisis del intento de huida. Para Sánchez Martínez de Pinillos no se trata de un intento de huida, sino todo lo contrario. Esto le permite proponer con gran destreza una exhaustiva lectura interpretativa. Distingue los planos imaginarios que reconoce en el poema, a veces en arriesgadas interpretaciones; uno puede dudar de si Salvat-Papasseit pudo leer el texto de Baudelaire sobre Edgar Allan Poe y el alcohol inspirador (100-1). La sección 3, «diálogo con la crítica» repite algunas de las opiniones de las lecturas anteriores, que ahora son rebatidas con más conocimiento de causa: la alusión a la ebriedad de Pym, la novela de Edgard Allan Poe, y el whisky «house of the lords» no es un paralelismo como habían afirmado Mas López y Pineda, sino una casualidad: «la lectura de las aventuras sublimes, asombrosas y terroríficas, inéditas o nuevas de Pym causan, es decir, suscitan en el lector, en el plano imaginario de su despacho privado de lectura, un profundo estremecimiento moral y emocional» (135). En la página final del capítulo nos presenta una sorpresa plausible: la asociación del poema con una naturaleza muerta de Giorgio Morandi: «Como *Natura morta con un manichino*, “Bodegom” describe la visión del mundo y la vocación y misión poéticas de su creador a partir de esa autorrepresentación, al tiempo que establece el fundamento visionario sobre el que se sustenta el futurismo *sui generis* de *Poemes en ondes hertzianes*» (136). Este proceso se repite – con menos prolijidad – con los otros poemas del libro que ha seleccionado: «Passeig», «Drama en el port», «Lindèum», e «Interior».

En la conclusión reflexiona brevemente sobre el método aplicado y delimita seis tareas realizadas; dilucidación del sentido de las imá-

genes, y situaciones, interpretar la técnica denotativa y expresiva cubofuturista ayuda (a diferencia de los críticos que le habían precedido) a llegar al sentido hermético de las unidades semánticas; dilucidar la situación lírica básica de cada poema; el reconocimiento de las alusiones bíblicas; el diálogo con la crítica. Culmina con una interpretación del título del volumen en clave de una visión *pneumomaterialista* del cosmos que tenía Salvat. Quizás los poemas de Joan Salvat-Papasseit no sean exactamente herméticos, sino que están escritos en un estilo cubista muy preciso, altamente elíptico, y se requiere de un método como el aplicado por Hernán Sánchez Martínez de Pinillos para dilucidar el sentido completo de los mismos. Su libro es una excelente aportación que merece ser ampliada al resto de los poemas del libro. Tanto J.V. Foix como Jorge Luis Borges estarían sorprendidos (y convencidos) ante los hallazgos críticos que nos ofrece este libro.

# Najat El Hachmi

## *Siempre han hablado por nosotras*

Gloria Julieta Zarco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Reseña de** El Hachmi, N. (2019). *Siempre han hablado por nosotras. Un manifiesto valiente y necesario*. Trad. de A. Ciurans Ferrándiz. Barcelona: Destino, 136 pp. [e-book].

Nacida en Rif en 1979, Najat El Hachmi es una escritora marroquí afincada en Cataluña desde 1987. Licenciada en Filología Árabe por la Universitat de Barcelona, El Hachmi escribe artículos de opinión, novelas y ensayos en catalán y en español.

En la escritura de El Hachmi se evidencia una constante preocupación acerca de la identidad, en particular acerca del poder impuesto por el patriarcado y del silenciamiento al que se ven sometidas las mujeres musulmanas. Estas preocupaciones se desarrollan tanto en el ensayo *Jo també sóc catalana* (2004) como en las novelas *L'últim patriarca* (2008, Premi de Les Letres Catalanes Ramon Llull); *La caçadora de cossos* (2010); *La filla estrangera* (2015, Premio BBVA Sant Joan de narrativa y Premio Ciutat de Barcelona) y *Mare de llet i mel* (2017). Sus obras están marcadas por patrones de representación similares que se conectan con una misma nacionalidad y origen étnico, mismas inquietudes relacionadas con la herencia social y cultural, con la llegada y adaptación a la sociedad receptora, con la necesidad de romper con el orden impuesto por el patriarcado, como también con el conflicto de tener una identidad fronteriza. Todos estos temas están contruidos a partir de un sentimiento de doble pertenencia a dos mundos, es decir, a dos culturas: la de origen y la de acogida.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Submitted 2020-11-21  
Published 2020-12-21

### Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Zarco, G.J. (2020). Review of *Siempre han hablado por nosotras. Un manifiesto valiente y necesario*, by El Hachmi, N. *Rassegna iberistica*, 43(114), 505-508.

DOI 10.30687/Ri/0392-4777/2020/114/026



Podría decirse que con la publicación del texto *Siempre han hablado por nosotras. Un manifiesto valiente y necesario* (2019), El Hachmi abre un paréntesis en la ficción escrita hasta el momento y, a pesar de ello, esto no la lleva a alejarse de las cuestiones relacionadas con la identidad. De hecho, en el citado texto amplía su interés al abordar temas como el «feminismo blanco», el «feminismo islámico», la religión, el racismo y la izquierda y el islam, a este último punto lo califica como una conjunción de «amistades peligrosas» (951), ya que se basa en una supuesta ‘tolerancia’ o antirracismo, términos que considera instrumentalizados para la ocasión.

*Siempre han hablado por nosotras* es una declaración en la que El Hachmi utiliza un lenguaje directo y preciso que va de inmediato al punto, en el que la autora da cuenta de lo que hoy día se entiende por feminismo desde varios puntos de vista. En esta dirección, El Hachmi reflexiona acerca del llamado ‘engaño del feminismo blanco’ como también del denominado ‘feminismo islámico’, este último relacionado con un nuevo feminismo propulsado por los movimientos de izquierda. Dichos movimientos sostienen que la ‘enemiga’ es la *feminista blanca occidental*; aspecto fuertemente cuestionado por la autora que objeta estos conceptos y sostiene que en lugar de percibirlos como enemigas (a las occidentales blancas) hay que percibirlos como lo que representan, es decir, como las «impulsoras de las conquistas coloniales» (881). En relación a las diferencias que se vienen proponiendo desde los movimientos de izquierda sobre el feminismo, la autora se pregunta: «¿Por qué cuando hablo de feminismo tengo que buscarme un lugar aparte si estamos persiguiendo los mismos objetivos?» (129). En este sentido, pareciera que no resulta suficiente hablar de feminismo, sino que hay que hablar de ‘feminismos’.

En más de una ocasión, El Hachmi se vale de un recuerdo de infancia para advertir acerca de una actitud naturalizada en la sociedad de origen. Para ello, la autora evoca los preparativos de la boda de un vecino de casa que lleva el título: «La cortina en medio del patio» (9). Con ello El Hachmi da cuenta del espacio que ocupan las mujeres en la sociedad de origen: «En la parte superior del patio han colgado una tela que lo divide de punta a punta. A un lado están los hombres: ruido, ajeteo, gritos, voces en el aire y escenario que espera la aparición de las bailarinas y los músicos. Al otro lado de la tela están las mujeres: calladas, sentadas sobre las mantas que las jóvenes de la familia han dispuesto junto a la pared» (377). A partir de esta anécdota El Hachmi relata la carga simbólica de la tela sobre las mujeres: el pañuelo o el velo. Este resulta una presión sobre la propia identidad y el propio cuerpo como también sobre el matrimonio y la maternidad, en cuanto anhelo principal al que debería aspirar cada mujer. El Hachmi recuerda que durante los años ochenta (momento en que ella llega a Cataluña), el velo se llevaba sin tanto rigor e «incluso algunas se quitaron el pañuelo» (377), quizá porque

no les preocupaba dejar ver algún mechón de cabello. Pero aquel clima ha cambiado profundamente durante los últimos años y usar el pañuelo se ha transformado en una suerte de «bandera de los movimientos que reclaman volver al islam» (434), por ello este debe ser usado en modo rígido y preciso de modo que enmarque el rostro y que cierre bien tirante y, sobre todo, que no deje escapar ni un solo mechón de cabello.

La autora sostiene que en ese mismo período sucedieron tres cosas importantes: la primera es que «las hijas de las primeras familias en llegar nos hicimos mayores y nos convertimos en mujeres, en un problema» (426); la segunda es que «llegaron muchos marroquíes, lo que nos obligó a repensarnos en relación con nuestro origen» (426); y la tercera es que «aparecieron corrientes del islam más rigoristas, más literalistas [...] que venían a ponernos en guardia acerca de los peligros de la sociedad occidental» (427) y que relacionaban esta con la promiscuidad, el libertinaje, la adoración de falsos ídolos, entre otras cosas. En esta misma línea El Hachmi recuerda otra anécdota de cuando, impulsada por el deseo de ser una «musulmana ejemplar» (503), un día llegó a la escuela con la cabeza cubierta por un velo. Ese día la directora de su colegio la convocó en su despacho y le dijo que debía quitárselo. Si por un lado, se acuerda que aquel día salió llorando e indignada del despacho, por otro lado sostiene que nunca terminará de agradecerle lo suficiente a la directora por haberle impuesto «ese límite» (510).

A lo largo del texto *Siempre han hablado por nosotras* la autora hilvana los diferentes temas que le preocupan y de los que se sirve para denunciar el lugar que las mujeres nacidas en culturas musulmanas siguen ocupando tanto en las sociedades orientales como occidentales, un lugar en el que se manifiesta una constante sumisión a causa de un imperante dominio del patriarcado. Por ello, a la autora le resulta muy difícil comprender que haya mujeres dispuestas a sostener frases como: «las musulmanas no estamos oprimidas en absoluto», como «el feminismo es islamófobo», o como «el pañuelo me hace libre» (142). En relación a ello El Hachmi precisa que en su mayoría se trata de mujeres (algunas de ellas usan las redes sociales para comunicar y compartir sus ideas, otras son académicas de renombre y otras son adeptas absolutas a la religión de origen) que en su mayor parte suelen ser residentes en Occidente (con frecuencia se trata de mujeres conversas) que no han vivido lo que sí El Hachmi ha vivido (y vive), es decir la experiencia que atraviesa una mujer que nace y vive en un país que se basa en la religión musulmana.

Finalmente, *Siempre han hablado por nosotras* es un texto que urge y que invita a recorrer las ideas, los procesos, los avances y retrocesos tan estrechamente vinculados a los movimientos de la historia y las transformaciones culturales, de los que obviamente las mujeres musulmanas – y no solo – son protagonistas.



## Publicazioni ricevute

### Riviste

- Cuadernos Hispanoamericanos*, MAEC-AECID, 837 (2020), 838 (2020), 839-840 (2020), 841-842 (2020)  
*Estudios: Filosofía / Historia / Letras*, ITAM, 131 (2019)  
*Letterature d'America*, 75 (2019)  
*Revista Iberoamericana*, Pittsburgh University, 270 (2020)  
*Rivista italiana di studi catalani. Espècies d'Espais, viatges, geografias*, Suplemento 1 (2020)  
*Spagna contemporanea*, Istituto studi storici Gaetano Salvemini, 55 (2019), 56 (2019)

### Libri

- Boscán, J. (2019). *Liriche scelte*. Studio introduttivo e traduzione di Giovanni Caravaggi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 172 pp.
- Bellmunt Serrano, M.; Maiques Climent, J. (eds) (2020). *Literature, Sciences and Religion: Textual Transmission and Translation in Medieval and Early Modern Europe*. Kassel: Edition Reichenberger, 466 pp.
- Botteron, J.; López Lorenzo, C. (eds) (2020). *Enfermedad y literatura: entre inspiración y desequilibrio*. Kassel: Edition Reichenberger, 302 pp.
- Salinas, J. (2020). *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia íntima*. Ed. de Enric Bou. Barcelona: Editorial Tusquets, 631 pp.
- Esteva de Llobet, M.D. (ed.) (2020). *Jorge de Montemayor, "Cancionero" (Millis 1552-1553)*. Kassel: Edition Reichenberger, 199 pp.
- Fernández Rodríguez, N. (2009). *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visua-lidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Edition Reichenberger, 276 pp.
- Gaune, R.; Góngora, M.E.; Lupi, M. (a cura di) (2020). *Circulación de creencias. Itinerari e pratiche religiose in Europa e nel Nuovo Mondo*. Roma: Viella Editrice, 336 pp.

- Maringelli, C. (2020). *Decolonizzare l'avventura. "Los viajes de Juan Sin Tierra" di Javier de Isusi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 220 pp.
- Montemayor, J. de (2020). *Cancionero (Millis 1552-1553)*. Ed. de M.D. Esteva de Llobet. Kassel: Edition Reichenberger, 202 pp.
- Pancorbo Murillo, F.J.; León, S. (eds) (2020). «*La palabra en la cadencia: La visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*». Kassel: Edition Reichenberger, 186 pp.
- Puig Rodríguez-Escalona, M. (ed.) (2019). *Projeccions de la lexicografia llatina medieval a Catalunya*. Roma: Viella Editrice, 244 pp.
- Quintana, L.; Bou, E. (2020). *El 1918 de J.V. Foix. Cent anys d'una data decisiva*. Barcelona: PAMSA, 95 pp.
- Wheeler, D. (2020). *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*. Kassel: Edition Reichenberger, 269 pp.

# Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici  
e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

