Artifara 19

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

2019

Artifara
ISSN: 1594-378X

SIRIO@unito.it
Sistema Riviste Open Access

Fundador
Aldo Ruffinatto, Università di Torino

Director
Guillermo Carrascón

Secretaría de redacción
Vincenza di Vita
Alex Borio

Consejo de dirección
Roberta Alviti, Università degli Studi di Cassino
María Felisa Bermejo Calleja, Università degli Studi di Torino, Editora de Lingüística y traductología
Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino, Editora de Literatura Latinoamericana
Elena Errico, Università degli Studi di Genova
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro"
Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza
Elisabetta Paltrinieri, Università degli Studi di Torino, Editora de Literatura Medieval
Maria Consolata Pangallo, Università degli Studi di Torino
Maria Rosso, Università degli Studi di Milano
Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli Studi di Torino
Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

Asesores científicos
Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba
Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha
Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova
Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia
Marco Cipolloni, Università degli Studi di Genova
Francisco Estévez, Universidad de Málaga
David González Ramírez, Universidad de Jaén
Alberto Hernando García-Cervigón, Universidad Rey Juan Carlos
Vittoria Martinetto, Università degli Studi di Torino
Francisco José Martínez Morán
Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi
Carmen Morán Rodriguez, Universidad de Valladolid
Isabel Muguruza, Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz
Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Jaén
Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid
Alfredo Rodríguez López Vázquez, Universidade da Coruña
Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid

Artifara 19

2019

ARTIFARA 19 (2019)
ISSN: 1594-378X

Los artículos publicados en las secciones de Contributi/Contribuciones y de Editiones
son seleccionados a través de un proceso anónimo de revisión doble entre pares. El elenco de revisores
se puede consultar en el web de la revista https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index

Gli articoli pubblicato nelle sezioni Contributi/Contribuciones e Editiones
sono selezionati con sistema *doble blind peer review*. L'elenco dei revisori si può consultare nel sito
della rivista https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index.

SIRIO@unito.it
Università di Torino

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Impaginazione: Carlo Basso
Copertina: Guillermo de Busto, sobre una imagen de *El jardín de las delicias*
de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco

Índice

Contributi / Contribuciones

Alfredo Rodríguez López-Vázquez, "Para la fijación del texto del Lazarillo: el episodio del ciego y sus problemas textuales".....pp. 7-11

José Manuel Pedrosa, "Una versión oral del cuento de Pitas Pajas registrada en León (Nicaragua) en 2010".....pp. 13-18

Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, "Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit. Un estudio de caso".....pp. 19-45

Carlotta Paratore, "Su alcuni aspetti della traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) di Enrique Jardiel Poncela".....pp. 47-64

María Fernández Ferreiro, "Algunas recreaciones quijotescas en el teatro para jóvenes".....pp. 65-84

Daniele Crivellari, "De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope".....pp. 85-99

Luca Breusa, "Una certa idea di Patria: la semantica del silenzio in un paese di muti".....pp.101-112

Carlos Frühbeck Moreno, "A ver si desaparecen los yerbajos: ethos retórico e ideologías lingüísticas en las columnas de opinión de Valentín García Yebra".....pp. 113-139

Adrián J. Sáez, "Los santos de Cervantes".....pp. 141-154

Enrico Di Pastena, "*La casa di Bernarda Alba* al Piccolo di Milano. L'allestimento di Giorgio Strehler (1955)".....pp. 155-172

Natalia Plaza-Morales, "La construcción del yo: la voz narrativa "travestida": ¿Artificio estético vanguardista o mecanismo de autofiguración?".....pp. 173-186

Luca Marzolla, "*El gran surubí* de Pedro Mairal: un análisis intertextual".....pp. 187-203

Pablo Lombó Mulliert, "La importancia de llamarse Macario: posibles huellas de incestos griegos en un cuento de Juan Rulfo".....pp. 205-212

Ana Davis González, "El campo intelectual y cultural argentino de la Época Infame (1929-1945)".....pp. 213-233

Matteo Mancinelli, "La *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1636) de Cristóbal de Salazar Mardones y el *Examen del Antídoto* (1617) del abad de Rute: crítica literaria y crítica del texto".....pp. 235-247

Lorenzo Blini, Laura Mori, "Los europeísmos en la lexicografía española desde una perspectiva sociolingüística".....pp. 249-267

Marginalia

Ambra Cimardi, "Luis Bagué Quílez, *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*".....pp. 271-275

Arturo Rodríguez, "Michel William Balfe y *The Bohemian Girl*".....pp. 277-278

Katerina Vaiopoulos, "Reseña de Antonio Chas Aguión, ed., *Escritura y reescrituras en el entorno literario del «Cancionero de Baena»*".....pp. 279-283

Renata Londero, "Recensione di Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...; La Infanta de Velázquez; Ella se va.* Edición de Virtudes Serrano".....pp. 285-289

Veronica Orazi, "Reseña de Concha Fernández Soto, ed., *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*".....pp. 291-294

Sara Bani, "F. San Vicente; G. Bazzocchi; P. Capanaga, *Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia*".....pp. 295-298

Gaston Gilabert, "La primera edición crítica de *La puente de Mantible*, de Calderón de la Barca".....pp. 299-302

Agustina Pérez, "El imperio del lugar común. Una lectura de *El Pibe Barulo* de Osvaldo Lamborghini desde el concepto de doxa de Roland Barthes"..... pp. 303-320

Contributi / Contribuciones

Para la fijación del texto del *Lazarillo*: el episodio del ciego y sus problemas textuales

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ
Universidad de La Coruña

Resumen
Se analizan varias discrepancias textuales entre las ediciones de 1554 y el conjunto alternativo de las ediciones de Velasco, Sánchez y Aribau y se plantea la necesidad de fijar el texto del *Lazarillo* atendiendo a todas las variantes de las dos líneas de transmisión. Se estudian cinco variantes de importancia acotando el episodio del ciego y se concluye que el texto debe fijarse conforme a la línea de transmisión Velasco, Sánchez y Aribau.
Palabras clave: Lazarillo, ecdótica, transmisión textual, gallillo, poner dentera.

Establishing *Lazarillo*'s Text: Textual Problems in the Blindman's Episode

Abstract
We analyse several textual discrepancies between the editions from 1554 and the alternative corpus composed of Velasco, Sánchez, and Aribau, and we establish the need for a textual fixation based on all the variants from both lines of transmission. We study five variants from the blindman episode, and conclude that the text has to be set according to the transmission line of Velasco, Sánchez, and Aribau.
Keywords: Lazarillo, ecdotics, textual transmission, *gallillo*, *poner dentera*.

La fijación moderna del texto del *Lazarillo* se basa en dos líneas editoriales diferentes y divergentes. La que procede de las ediciones de J. Caso (1967 y 1989) y de A. Ruffinatto (2000 y 2001), que incorpora, en el texto y en las anotaciones, variantes procedentes de las ediciones de Velasco, Sánchez, Bidelo, Milan y Plantino, y la que procede de Cavaliere, Rico (1967 y 2011) y Blecua (1984), que se propone fijar el texto acudiendo exclusivamente a las ediciones de 1554. Las ediciones Cavaliere, Rico 1987 y Blecua son anteriores al descubrimiento del ejemplar de Medina del Campo, que aparece ya contemplado en la edición Rico 2011. Otras ediciones, como las de Carrasco, Navarro Durán o Labarre, son ya posteriores al descubrimiento de la edición de Medina e incorporan también variantes, a veces muy importantes, que corresponden a la línea Velasco-Sánchez. Conviene recordar que las ediciones de Luis Sánchez (Madrid 1599 y Valladolid 1603) presentan variantes de importancia respecto a Velasco (a diferencia de las de Barcelona y Zaragoza de 1599, que siguen fielmente el texto 'castigado por la Inquisición'. La evidencia de que la edición de Aribau (Madrid 1848) procede de considerar como texto base una edición de Amberes 1553, cotejada con la edición de Amberes 1554, y que esta edición coincide en varios casos importantes con el texto de Velasco o con el de Luis Sánchez, obliga a revisar los criterios con los que se ha fijado hasta hoy el texto del *Lazarillo* y volver a estudiar distintos fragmentos en donde ambas líneas editoriales divergen. Nos limitaremos en este estudio al cotejo de las variantes que afectan al episodio del ciego, en la idea de que son lo suficientemente importantes como para fijar un modelo ecdótico capaz de explicar las variantes del resto de la obra.

Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, "Para la fijación del texto del *Lazarillo*: el episodio del ciego y sus problemas textuales", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 7-11.
Recibido el 07/10/2018 · Aceptado el 06/04/2019

El primer punto de interés es el pasaje del jarro de vino. Según las ediciones Caso, Rico y Ruffinatto el pasaje es así:

> Mas no había piedra imán que assí traxesse a sí, como yo con una paja larga de centeno (Caso: 71)
> Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno (Rico: 16-17)
> Mas no avía piedra imán que assí traxesse a sí, como yo con una paja larga de centeno (Ruffinatto 2000: 157)

Dado que Rico no considera las variantes que ofrecen otros textos que no sean los de 1554, en su edición no consta que haya ninguna variante. Es decir: Rico omite la importante variante de Velasco, que tanto Caso como Ruffinatto incluyen en nota. La nota más explícita es la de Caso, que ofrece la variante de Velasco íntegra: *imán que traxesse a sí el hierro como yo el vino con*. Ruffinatto, en cambio introduce dos notas distintas para las dos omisiones 'el hierro' y 'el vino'.

Lo primero que conviene señalar es que la edición de Aribau coincide en este pasaje con la de Velasco y con las ediciones de 1599, que incluyen en el pasaje tanto el 'hierro' relacionado con la piedra imán como 'el vino', que completa la comparación. Al omitir estos dos sintagmas, las ediciones de 1554 dejan el texto truncado y la comparación sin base textual, provocando un texto de difícil comprensión. La aproximación crítica de Ruffinatto, que incluye también varias traducciones y ediciones francesas e italianas del sigo XVI, resulta muy apropiada para esclarecer este pasaje, que se encuentra completo en la traducción de Louis Viardot (*circa* 1835), que también incluye el párrafo completo: "mais il n'y a pas de pierre d'aimant qui attire mieux le fer que j'attirais le vin avec une longue paille" (Viardot: xv).

Cuando Viardot hace su traducción todavía no se conoce la existencia de las ediciones de Burgos y Alcalá, por lo que es evidente que trabaja con una edición de Amberes. El hecho de que su traducción sea anterior a la edición de Aribau, pero posterior a la mención que hace Brunet[1] de que existe una edición de 1553, confirma que tanto Aribau como Viardot están siguiendo una edición anterior a las de 1554. Sin embargo no pueden estar siguiendo la misma edición de 1553, porque en la que sigue Aribau se omite una frase importante en el episodio del maestro de pintar panderos: "porque mi boca era medida" (Caso : 139). Como indica en nota J. Caso, "Sánchez suprime *porque mi boca era medida*". Es decir, Aribau y Sánchez coinciden en la misma omisión de una frase que, sin embargo, es común a las ediciones de 1554 y a Velasco. Y esta frase, que no está en la edición Aribau, sí está en la traducción de Viardot: "et pour être, comme on dit, à bouche que veux-tu?" (Viardot: XL). Viardot está siguiendo una edición de Amberes que tiene el texto completo donde en Aribau y Sánchez hay una omisión común y en las ediciones de 1554 otra omisión distinta. Esta edición, o una muy similar y relacionada con esta, es la que sigue también el traductor holandés de 1579: "Niettemin den Aimant oft seylsteen en hadde noyt so goeden gratie vant yser tot hem te trecken als ick dede dien leckeren wijn tot my waerts met een lange stroypijpe" (Bruyn Harmanstz Schinckel: 17). Esta traducción holandesa incluye también el fragmento "porque mi boca era medida", que traduce así: "Dit was den eersten trap die ic clam om te comen tot een goet leven en ruste, want ic hat al na mijn eygen seggen" (93).

[1] El testimonio de Brunet ha sido feroz y aviesamente discutido por Morel-Fatio y una parte de la escuela de hispanistas franceses, hasta llegar a Aristide Rumeau, que cree refutar a Brunet tras su consulta del Catálogo de Longman's de 1820, en donde no consta ninguna edición de 1553 en Amberes. Sucede que Rumeau no verificó los catálogos de Longman de 1816 y 1817 en donde sí consta esa edición y su precio de venta: 7 libras y 7 chelines, lo que equivale al salario anual de un zapatero en Londres en ese año. Probablemente estos ejemplares de la edición de 1553 proceden del saqueo de las tropas de Wellington tras la derrota de Bonaparte en Waterloo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2887
Artifara, ISSN: 1594-378X

Esta evidencia crítica avala los testimonios documentales de Brunet, Aribau y Señán sobre la existencia de, al menos, dos ediciones distintas en Amberes 1553, una en octavo, descrita por Señán y la que procede de los catálogos de Longman's de 1816 y 1817 (Rodríguez, 2016). Alguna o algunas de estas ediciones son las que han servido para la traducción holandesa de 1579 y para la de Louis Viardot de 1835. Y esto nos sitúa en otro de los conflictos ecdóticos y críticos entre las dos líneas editoriales divergentes, las que describimos como Caso-Ruffinatto y como Cavaliere-Rico. Se trata del pasaje siguiente:

> habiéndome puesto dentro el sabroso olor de la longaniza (J. Caso: 76)
> aviéndome puesto dentera el sabroso olor de la longaniza (Ruffinatto: 164)
> habiendoseme puesto dentro el sabroso olor de la longaniza (Rico: 21)

A primera vista parece que aquí coinciden Caso y Rico en 'dentro', frente a 'dentera'. Sin embargo el propio Caso manifiesta en nota sus dudas: "*dentera* Velasco, variante que no aparece en las ediciones anteriores, y que después repiten todos los *Lazarillos* castigados que he visto; Bataillon, sin advertirlo, también la acepta. La variante pudiera ser anterior a Velasco" (Caso: 76, nota 94). Ruffinatto detalla, explica y amplía las razones de su elección de 'dentera' frente a 'dentro' en los apartados E III y E IV de su introducción. No vamos a repetir aquí su argumentación; me limitaré a señalar que Rosa Navarro, que asume la lección 'dentro' en su edición de 2006 (a nombre de Alfonso de Valdés, *sic*) señala en nota que la variante de Velasco "mejora la lectura de las otras ediciones, en las que la construcción sintáctica resulta un tanto confusa" (Navarro: 179, nota 100). Para dirimir todo esto hay que acudir de nuevo a la edición de Aribau, a la traducción holandesa de 1579 y a la traducción de Viardot, que vuelven a coincidir con la edición de Velasco. La traducción de Viardot para este pasaje es: "je humois la savoureuse fumée de l'andouille que je savois bien être toute ma part" (Viardot: xvii). Está claro que en esta traducción no hay rastro de 'poner dentro', que se habría traducido fácilmente por 'dedans'. A cambio, el uso del verbo 'humer' apunta a lo que quiere decir 'poner dentera', que es 'poner deseo de'. Lo mismo que da la traducción holandesa: «Den goeden reuc des beulincx, vanden welcken ick aleenlick groote begheerte hadde» (24). La palabra 'begheerte' tiene el significado de 'deseo', no de 'dentro'.

Llegamos con esto al punto que ha generado más polémica entre Rico y Ruffinatto, y que ya J. Caso anotaba en su edición de 1967. Se trata de la variante 'gallillo', en donde coinciden Aribau, Velasco y las 'castigadas' frente a las ediciones de 1554, que presentan entre sí leves variaciones sobre 'gulilla'. Aquí no podemos recurrir a las traducciones holandesa y francesa porque 'gulilla' y 'gallillo' reenvían al mismo concepto, por encima del hecho de que se trata de variantes de transmisión.

> con el pico de la qual me llegó al gallillo (Ruffinatto: 165)
> la nariz, la cual él tenía luenga y afilada, y a aquella sazón, con el enojo se había aumentado un palmo, con el pico de la cual me llegó a la gulilla (Rico: 22)

En este caso no se va a desenredar el conflicto acudiendo a las explicaciones filológicas y anatómicas sobre el significado de ambos términos. Debería bastar con señalar que coinciden de nuevo Aribau (es decir: una de las ediciones de 1553) y Velasco y que todos los editores de las 'castigadas' aceptan el término 'gallillo'. Término que un conocido coetáneo del autor del *Lazarillo*, fray Bartolomé de las Casas, también utiliza: "con él se refriega los paladares hasta el gallillo y de allí lo mete al garguero" (CORDE), pero, sobre todo, aparece repetido en la traducción del *Asno de oro* de Apuleyo hecha por López de Cortegana y reimpresa en 1547. Dado que hasta el propio Rico asume que la novela de Apuleyo es una fuente de composición del *Lazarillo*, convendría inferir las consecuencia de que encontremos en ella estos pasajes: "Y

como aquel es manjar blanco e pegajoso atravessoseme en el gallillo que no me dexaba resollar" (López de Cortegana: Cap. I, p. 5) y "el bocado de pan que auia mordido, aunque harto pequeño, se me atraveso en el gallillo" (López de Cortegana: Cap. II, p. 9).

Tenemos, hasta ahora, cuatro puntos críticos que diferencian las dos líneas editoriales: 1) la secuencia completa sobre la piedra imán que atrae a sí el hierro, 2) la presencia o ausencia de la línea 'porque mi boca era medida', 3) 'poner dentera' frente a 'poner dentro' y 4) 'gallillo' frente a 'gulilla'. Antes de continuar el cotejo conviene indagar sobre un problema ecdótico importante: la filiación entre el ejemplar de Amberes 1553 que maneja Aribau para su edición y las importantes desviaciones de las dos ediciones de Luis Sánchez (o Sánchez y Berrillo, como proponen algunos estudiosos) frente a la edición matriz de las castigadas, la de López de Velasco en 1573. La primera evidencia de que las ediciones de Luis Sánchez pertenecen a la misma rama que la de Amberes 1553 que sigue Aribau, nos la da una llamativa variante común a ambas, frente a todas las demás ediciones: para Aribau y Luis Sánchez, la reflexión que hace el narrador sobre las habilidades del ciego, tras el conocido episodio de las uvas, es la siguiente: "respondio el graciosissimo ciego". Sin embargo, en todas las demás ediciones, las de 1554 y la de Velasco, el texto es: "respondio el sagacíssimo ciego". Dado que Luis Sánchez mantiene la línea 'porque mi boca era medida', línea omitida en la edición que sigue Aribau, no cabe pensar que Sánchez esté manejando la misma edición de Amberes 1553 que maneja Aribau. Y sin embargo ambas tienen que derivar de una misma fuente, porque ambas coinciden en otro error conjuntivo importante, que aparece en el 'Prólogo': frente a la lección común "si muy detestable no fuese", Aribau y Luis Sánchez ofrecen la misma variante: "si muy detestablemente no lo fuese". La doble variación 'sagacissimo/graciosissimo' y 'detestable/ detestablemente' prueba que derivan de la misma fuente; la presencia de 'porque mi boca era medida' en Sánchez, línea omitida en la fuente de la edición Aribau, prueba que Sánchez maneja un ejemplar anterior a la edición de Amberes 1553. No vale la pensa hipotetizar una edición perdida entre 1554 y 1559, de la que derivaría Sánchez, porque esa supuesta edición perdida tendría que proceder de una anterior a la de Amberes 1553, ya que contiene la línea omitida en esta. Tiene que haber una edición anterior a Amberes 1553 en donde coincidan 'gallillo', 'poner dentera', 'graciossisimo' , el texto completo de 'piedra imán que traxesse a si el hierro' y la presencia de la línea 'porque mi boca era medida'. Y esa edición anterior a 1553 no puede ser la *princeps* de 1550, que tiene que incluir 'sagacisimo', 'poner dentera' y 'gallillo', todas ellas en la edición castigada por López de Velasco y la Inquisición en 1573.

Todas estas observaciones críticas, que por razones de método, hemos limitado al episodio del ciego, llevan a una conclusión apoyada por la Ecdótica: tiene que haber al menos dos ediciones diferentes y anteriores ambas a las dos ediciones descritas por Brunet y Señán para el año 1553 en Amberes. Y como esas dos ediciones conducen a dos líneas de transmisión distintas, la que es común a Velasco, Aribau y Sánchez y la que es común a las ediciones de 1554, hay que convenir en que el testimonio del Duque de T'Serclaes, de que él tuvo en su biblioteca un ejemplar de una edición de 1550 'impresa fuera de España', concuerda con este análisis teórico, que lleva a una conclusión: antes de las dos ediciones de Amberes 1553 hay otras dos ediciones anteriores que presentan ya divergencias textuales, lo que evidencia que una de las dos es desviante respecto a la *princeps* (la que lleva a Aribau y a Sánchez) y otra es desviante en lo que atañe a los textos comunes de 1554, respecto al texto mantenido por López de Velasco, que está expurgando el *Lazarillo* a partir de la *princeps* o bien a partir de una edición que sigue fielmente a la *princeps* y no contiene ni los errores conjuntivos de las ediciones de 1554 ('poner dentro' y 'gulilla'), ni los errores conjuntivos de Aribau y Sánchez ('graciosísimo' y 'detestablemente'). La traducción de Louis Viardot se ajusta a un texto que contiene a la vez 'sagacísimo' ("le sagace vieillard") y el adjetivo 'detestable' ("s'il n'est tout à fait détestable') frente al adverbio derivado. La traducción holandesa de 1579 confirma que procede de la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2887
Artifara, ISSN: 1594-378X

misma edición que usa Viardot o de una edición que pertenece a la misma línea de transmisión.

CONCLUSIONES

Fijar el texto del *Lazarillo* restringiendo los documentos a las ediciones de 1554 provoca un debate de orden secundario respecto a la fijación textual: las variantes que diferencian las ediciones de Martín Nucio, Salcedo, Medina del Campo y Burgos son variantes que propagan errores conjuntivos de la fuente común a todas ellas. La única vía sensata para establecer el texto de la *princeps* es la que asume que, además del cotejo de las cuatro ediciones de 1554 y de la 'castigada por la Inquisición' de López de Velasco 1573, hay que incluir entre los testimonios las dos ediciones de Luis Sánchez, el texto transmitido por Aribau y las traducciones francesas, italianas y holandesas.

Bibliografía

ARIBAU, Buenaventura Carlos, ed. (1846) *Lazarillo de Tormes*, en *Novelistas anteriores a Cervantes*, edición de B. C. A., Madrid, Rivadeneyra, BAE, Tomo III.

BLECUA, Alberto, ed. (1984) *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, edición de A. B., Madrid, Castalia.

CASO GONZÁLEZ, José, ed. (1967) *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, edición crítica, prólogo y notas de J. C. G., Anejo XVII del Boletín de la RAE, Madrid.

De Gheneuchlicke ende cluchtighe historie van Lazarus van Tormes, uyt Spaignien (1609) Delft, Bruyn Harmanszoon Schinkel.

LABARRE, Roland, ed. y trad. (2009) *La vie de Lazarille de Tormès,* edité et traduit par R. L., Ginebra, Librairie Droz.

Lazarillo/ de Tormes/Castigado. Impresso con licen/ cia del Consejo de la santa In/quisicion (1573), Madrid, Pierres Cosín.

Lazarillo de Tormes Castigado. Nuevamente impresso y emendado (1603), Valladolid, Luis Sánchez.

MORENO BÁEZ, Enrique (1959) *El Lazarillo de Tormes (Alcalá de Henares, Burgos y Amberes, 1554)*, noticia bibliográfica de E. M. B., Cieza, "la fonte que mana y corre".

NAVARRO DURÁN, Rosa, ed. (2006²) *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades,* edición de R. N. D., Barcelona, Octaedro.

RICO, Francisco, ed. (2011) *Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas de F. R., Madrid, RAE.

RODRÍGUEZ, Arturo, "Una probable edición del Lazarillo anterior a 1553: implicaciones teóricas de la edición de Sánchez, Valladolid, 1603", en *Artifara*, 16 (2016), pp-21-25.

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

VIARDOT, Louis, trad. (circa 1835) *Histoire de Lazarille de Tormès*, s. l, s. a.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Una versión oral del cuento de *Pitas Pajas* registrada en León (Nicaragua) en 2010*

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Resumen
El cuento de *Pitas Pajas*, célebre por la versión de Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*, se ha documentado muy pocas veces en la tradición oral moderna de España y del mundo hispánico. Hasta ahora, solo había localizadas algunas escasas versiones españolas y mexicanas. El autor presenta una versión que registró en León (Nicaragua) en el año 2010 y la compara con otras con las que se aprecian analogías singulares. Especialmente con una que fue puesta en verso francés por Jean de La Fontaine en el siglo XVIII y con otra de tradición oral que fue registrada en un pueblo de Asturias en 1999.
Palabras clave: Edad Media, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, *Pitas Pajas*, oralidad, cuento popular, Nicaragua, Jean de La Fontaine.

An oral version of the *Pitas Pajas* story recorded in León (Nicaragua) in 2010

Abstract
The story of *Pitas Pajas*, famous for the version of Juan Ruiz in the *Libro de buen amor*, has been documented very rarely in the modern oral tradition of Spain and the Hispanic world. Until now, only a few Spanish and Mexican versions had been located. The author presents a version he recorded in León (Nicaragua) in 2010 and compares it with others that show singular analogies. Especially with one that was put in French verse by Jean de La Fontaine in the eighteenth century and with another that was recorded in a village in Asturias in 1999.
Keywords: Medieval Age, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, *Pitas Pajas*, orality, folk tale, Nicaragua, Jean de La Fontaine.

El *Enxienplo de lo que conteçió a don Pitas Payas pintor de Bretaña*, que a partir de fuentes orales elaboró en la suntuosa cuaderna vía de su *Libro de buen amor* (estrofas 474-484) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, estaba considerado hasta hace poco una de las piezas más raras y enigmáticas de la tradición cuentística de España y de Occidente. Es relato que en ocasiones ha sido relacionado, aunque su concordancia no sea demasiado convincente, con el tipo ATU 1419 (*The Returning Husband Hoodwinked*, *El esposo que regresa, engañado*) del catálogo internacional de cuentos folclóricos de Aarne-Thompson-Uther (2004).

Toda la documentación de que disponíamos hacía suponer que el de *Pitas Pajas* había sido un chiste regularmente difundido en las tradiciones orales y reflejado en las fuentes escritas de Occidente hasta el siglo XVII, con algún epígono que se adentraba hasta el XVIII. Y

* Agradezco sus orientaciones a José Luis Garrosa y Anselmo Sánchez Ferra.

Jose Manuel PEDROSA, "Una versión oral del cuento de *Pitas Pajas* registrada en León (Nicaragua) en 2010", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 13-18.
Recibido el 11/10/2018 · Aceptado el 19/04/2019

que a partir de entonces había quedado prácticamente borrado de la faz de la tierra, o por lo menos del repertorio oral común, o del más convencionalmente atestiguado.

María Jesús Lacarra, en un erudito artículo publicado en 2007, catalogaba, de hecho, tres variantes españolas de los siglos XVI y XVII posteriores a la de Juan Ruiz, tres italianas del XIV al XVIII, una alemana del XIV, seis francesas del XV al XVII y una inglesa del XVI. A aquellas versiones literarias venerables alcanzó a sumar la profesora Lacarra una ilustración dieciochesca de Fragonard y unas prosas de Picasso anotadas en 1935, con una originalísima recreación del cuento.

La sorpresa mayor de la que se hacía eco Lacarra venía, en cualquier caso, de una insólita variante oral que había grabado en el pueblo de Vega de Muñalén (Tineo, Asturias), en 1999, el etnógrafo Jesús Suárez López (2008, núm. 51.1). El hallazgo, en las postrimerías del siglo XX, de una versión latente del cuento de *Pitas Pajas* en una aldea remota de Asturias fue un acontecimiento con un significado equiparable al que tendría el descubrimiento en algún rincón muy ignoto de un ejemplar vivo de animal o de planta que se hubiese creído extinguido desde siglos antes. Un hito que abría horizontes nuevos a la indagación del relato, aunque el estado agonizante en que estaba ya por entonces inmersa la tradición oral patrimonial no permitía hacerse demasiadas ilusiones acerca de la incorporación al acervo de nuevas versiones.

El siglo XXI ha traído, sin embargo, una cosecha inesperada y relativamente feliz de versiones orales y tradicionales de *Pitas Pajas*: una muy breve de Torre Pacheco (Murcia) publicada por Anselmo Sánchez Ferra —quien me da noticias de dos versiones murcianas más, todavía sin publicar[1]— en 2000; y otra compleja y deslumbrante de Ahigal (Cáceres), que fue publicada por José María Domínguez Moreno en 2011 (núm. 154). Pero lo que más ha venido a trastocar todo lo que conocíamos acerca de la transmisión oral en tiempos modernos de este raro tipo de cuento han sido las nueve tipologías diferentes que de él conocía y transmitía el portentoso narrador y juguetero mexicano Gumercindo España Olivares, Sshinda (1935-2018), quien las comunicó, en entrevistas que tuvieron lugar entre 2004 y 2017, a Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa (2018).

Los mismos etnógrafos han registrado también, en el mes de septiembre de 2018, en Guanajuato (México), otra versión excepcionalmente interesante, que darán pronto a conocer, de labios de otro narrador excepcional, don Luis Marín.

Mientras continúan los avances en la recuperación del mosaico de la tradición oral moderna del cuento de *Pitas Pajas*, es el momento de desvelar otra versión que registré yo de labios de otro narrador muy interesante, el nicaragüense don Luis, quien tenía sesenta años cuando, el 12 de julio de 2010, me confió su versión. Don Luis era uno de los choferes de la UNAN-Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, en León, en la que yo había estado impartiendo clases en las semanas anteriores. En el último día de nuestra estancia en el país nos condujo a mí y a otros profesores extranjeros en furgoneta desde la ciudad de León, en cuyo barrio de Sutiaba él había nacido y en el que vivía, hasta el aeropuerto de Managua, en el que íbamos a tomar el avión. Durante todo el viaje grabé a don Luis, en soporte de audio, un repertorio interesantísimo de relatos de tema sobrenatural, la mayoría relativos a sus expediciones de caza y a los seres y encuentros fantásticos que en el campo y los cerros le habían sorprendido y atemorizado.

Cuando estábamos entrando ya en la Ciudad de Managua, anunció de improviso que deseaba contarme un "chiste". Un repertorio por el que a mí no se me había ocurrido preguntarle. Y así fue como se produjo la revelación del cuento que transcribo a continuación:

[1] Sánchez Ferra (2000) núm. 198. Sánchez Ferra me hace llegar una versión inédita todavía, registrada en La Costera, pedanía del pueblo murciano de Alhama; y una más recordada por su amigo Pablo Díaz Moreno, quien recuerda habérsela escuchado contar a un joven compañero de trabajo en Águilas.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2905
Artifara, ISSN: 1594-378X

Pues era de un hombre pues que era celoso, bien celoso. Entonces un día le toca viajar, eh, le toca viajar a él. Y entonces no halla cómo. Ah, le dice:
–Mi mujer –dice–, ¿cómo hago –dice– para, para cuidarla, para darme cuenta –dice– si me la pega o no me la pega?
Entonces viene, ah, ya se chirla la abertura, y le pinta un caballo. Entonces se lo pinta pues con sus albardas y todo. Un caballo así pelón, así sin *na*, un caballo digamos en el potrero, ahí. Se lo pinta.
Y él se va, ya se va tranquilo, porque el que pegue ahí, lo borra, jejeje. Se lo va a borrar. Entonces… y la mujer:
–¡Ay, qué barbaridad, mi marido!
Pero allá tenía otro [amante], pues. Claro, al estar escondido, lo hacía. Pero ahí cuando se fue, estaba más libre.
Entonces ya cuando el hombre se va, ya le hace la visita el otro. Y en tanto estar en amores, pues se le olvida a ella, ¿*verdá*? que tiene el caballo *pintao*.
Y ya cuando ya va a llegar el marido, ya va a regresar del viaje, entonces viene preocupada que no tiene el caballo. Zas, se le borró el caballo. Y empieza a buscar quién le pinta el caballo.
Y entonces se va ella, anda ahí buscando a ver quién amigo, a ver quién le pinta el caballo. Entonces uno le dice:
–Yo te lo pinto. Mira, yo he hecho esto, he hecho estos paisajes. Entonces yo te lo voy a pintar, yo te voy a sacar del apuro –le dice.
Y entonces ya viene, se deja ella pintar, le pinta el caballo. Se mira, bueno, bien limpio, se mira. Está pirulo.
Ella, ella tranquila. Llega el marido del viaje. Entonces va a recibirle y todo. Ya el marido la abraza, pero rápido, porque él quiere ver si en *realidá* el caballo está todavía. Le hace un abrazado ligero y le lleva al cuarto a ver. Y:
–¿Pero qué desconfianzas supones?
Y le dice:
–Si dejaste –dice–, me dejaste pintada ahí –le dice–.
Y el esposo, bien *desconfiao*, viéndolo bien, le dice:
–¿No sabes lo que tenés?
Y entonces donde lo mira:
–¡Ah, este no es el caballo que yo dejé! –le dice.
–Pero ¿por qué? Si el mismo, si es el que vos pintaste, que me pintaste –le dice.
–¡No! Ese caballo lo han *montao* –le dice.
–¿Por qué? Pero si es el que me dejaste, amor…
–¡No es ese, este lo han *montao*! ¡Tiene silla!
Como si el error era pintarlo con albarda.
–[¿Quién te lo contó?]
–En la cuestion de la movilización, de allí, de los batallones. Sí, había un tipo ahí que le decían El Cucalón. Ese bandido como que tenía el libro, así, plin. Pero yo solo [aprendía de él] los [relatos] que me gustaban, solo los [que eran] así, pues pícaros bastante. Porque había unos [relatos] que no [me aprendía] pues no provocan mucha malicia. Entonces no. Yo [me aprendía] los así, buenos.
Allí en la montaña, allí en las reuniones, estando en grupo, ese se tiraba, ese pasaba toda la noche contando. [Si quiere conocerle] tiene que llegar a León, pero es bueno el guaro ahora, de llegada a la Casa de Protocolos, hacia el sur, ahí vive, ahí.
Cucalón le dicen, nada más.

Interesantísima la información que me confió don Luis de que este "chiste" se difundía, con otros muchos, en los círculos de combatientes movilizados durante la guerra civil que asoló Nicaragua en la década de 1980. No caí en la cuenta, cuando entrevisté al narrador nicaragüense, de preguntarle qué había querido decir con su comentario de que había aprendido

el chiste de un narrador, El Cucalón, "que tenía el libro, así, plin". ¿Se estaba refiriendo a un libro real o a un libro imaginario o figurado? O, dicho de otro modo, ¿aludía a un narrador que leía primero sus chistes en un libro de papel, o a un narrador cuyo caudal narrativo oral era tan prestigioso y valorado como podía ser el de un libro? ¿O a un narrador que acaso tuviera algún libro con unos cuantos relatos, aunque eso no significase que todo su repertorio manase de esa fuente?

Personalmente, y después de haber investigado largamente en la tradición desbordantemente oral de la comunidad nicaragüense en la que registré el relato, me inclino más asumir la naturaleza esencialmente oral del cuento. Aunque a veces resulta inevitable preguntarse, ante la variedad, dispersión y naturaleza de las versiones del chiste de la mujer adúltera y del pintor celoso que vamos poco a poco allegando, si no se habrá apoyado en algún momento su devenir en libritos populares, quizá en folletos, o acaso en manuscritos, que hayan podido impulsar su circulación.

De hecho, las versiones asturiana y nicaragüense, tan alejadas en lo geográfico y en lo cultural entre sí, coinciden en los detalles de los caballos pintados y repintados, con espuelas o con silla, encima del sexo de la esposa adúltera. Menos concomitancias tienen, a pesar de que en cuatro de ellas asomaban los caballos, con cualquiera de las nueve tipologías narrativas que relataba el juguetero mexicano Sshinda, entre las cuales había, recordemos,

> -una trama con un toro (pintado cerca del sexo de la esposa) acostado que se levantaba;
> -otra trama con un toro (pintado) que sacaba la lengua (que era en realidad el clítoris de la esposa);
> -otra trama con un borrego (pintado) que bajaba por el cuerpo de la mujer, hasta su sexo, para beber;
> -otra trama con un caballo (pintado) acostado que se levantaba;
> -otra trama con un caballo (pintado) levantado que se borraba;
> -otra trama con un caballo (pintado) que ya estaba levantado pero que salía corriendo, para recibir a su amo cuando le sintió llegar;
> -otra trama con un caballo (pintado) que ya estaba levantado pero que salía corriendo, en la dirección contraria a la de la llegada de su amo (hacia la nalga), porque le tenía miedo;
> -otra trama en que a un chango, es decir, a un mono (pintado), le salían pelos;
> -y otra trama en que a un toro (pintado) le salían barbas (Medrano de Luna y Pedrosa, 2018: 374).

Las coincidencias de la versión asturiana y de la versión nicaragüense hacen guiños singulares, más bien, hacia la versión francesa dieciochesca que puso en verso Jean de La Fontaine, con su asno primero sin albarda y luego con albarda. La del francés es versión que no en vano está firmada por un autor cuyas artificiosas fábulas *morales* (entre alguna que otra *inmoral*) han circulado durante siglos en ediciones impresas y en copias manuscritas, a menudo clandestinas y deleznables, en lenguas y países diversos. ¿Habrá tenido el texto de La Fontaine algún tipo de descendencia *popular* escrita, en manuscritos humildes, o en pliegos, folletos o librillos vulgares, y habrán salido de esa veta versiones orales y acaso *retradicionalizadas* como la asturiana o la nicaragüense? No lo sabemos, pero no es una posibilidad del todo desdeñable, porque conocemos casos de ese tipo de *criptotransmisión* del repertorio de la literatura erótica o libertina.

Un detalle más corrobora que las versiones de La Fontaine, de Asturias y de Nicaragua se agrupan en una rama con perfiles propios dentro del árbol de versiones de nuestro relato: en ninguna de las tres da crédito neciamente el marido (como hace en casi todas las demás

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2905
Artifara, ISSN: 1594-378X

versiones) a las excusas de la esposa adúltera; se mantiene más bien dentro de un desconfiado escepticismo, aunque eso no le sirva de mucho para atenuar sus cuernos.

La versión de La Fontaine avanza otro tópico que resulta crucial en algún otro paralelo (el de Ahigal, por ejemplo) del cuento: la equiparación de la pintura encargada de velar por la castidad de la esposa con un candado: "le dibujó un borrico / sobre el ombligo, a modo de candado". En la versión de Ahigal, el marido, que era un "segaol", le decía a su esposa en el momento de partir: "pos pon que te pinte un candao en las tus partes, que eso es sinificar que ese candao no se abre hasta que yo venga de la siega" (Domínguez Moreno, 2011: 374).

No vamos a demorar más la lectura de la versión de La Fontaine (2002: 497):

Las albardas.
Hubo un pintor celoso de su mujer,
que al ausentarse le dibujó un borrico
sobre el ombligo, a modo de candado.
Un compañero, prendado de la dama,
se fue a su encuentro: de un golpe borró el asno.
Dios sabe cómo; dibujóle otro
en ese sitio, así parece ser.
Al nuevo burro, por un error u olvido,
le puso albardas que el otro no tenía.

Vuelto el esposo, quiso aclarar el hecho:
"Ved, mi señor, explícale la comadre,
el asno es prueba de mi fidelidad".
"¡Manda narices, dijo él muy enfadado,
también es prueba de que alguien lo ha albardado!".

A despecho de su estructura no muy compleja y de su comicidad algo elemental, el cuento que conocemos como de *Pitas Pajas* sigue, casi siete siglos después de que fuese vertido en el molde de la cuaderna vía por Juan Ruiz, dándonos sorpresas, desafiando nuestra capacidad de análisis y entrometiendo su desenfada frescura en el sagrario de la medievalística más canónica y venerable: aquella que tiene en el *Libro de buen amor* uno de sus hitos inmarcesibles. Es de esperar que prospecciones futuras seguirán desvelando aún más elementos intrigantes y fascinantes de su poética y de su transmisión.

Bibliografía

DOMÍNGUEZ MORENO, José María (2011) *Los cuentos de Ahigal: cuentos populares de la Alta Extremadura*, Cabanillas del Campo, Guadalajara, Palabras del Candil.

LA FONTAINE, Jean de (2002) *Cuentos y relatos en verso*, M. Á. García Peinado (trad.), Madrid, Cátedra.

LACARRA, María Jesús (2007, julio-diciembre) "'Del que olvidó la muger te diré la fazaña'. La historia de don Pitas Pajas desde el *Libro de buen amor* (estr. 474-484) hasta nuestros días", *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5.

MEDRANO DE LUNA, Gabriel, y José Manuel PEDROSA (2018) "*Te voy a platicar la del toro o la del borrego. ¿Cuál de las dos?*: nueve tramas de *El hombre que hicieron güey* (o *Pitas Pajas*) según Sshinda, narrador mexicano", *eHumanista* 39, pp. 366-399.

SÁNCHEZ FERRA, Anselmo (2000) *Camándula (El cuento popular en Torre Pacheco)*, en *Revista Murciana de Antropología* 5.

SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (2008) *Cuentos medievales en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Red de Museos Etnográficos de Asturias.

UTHER, Hans-Jörg (2004) *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2905
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit. Un estudio de caso

MARISA ELIZABETH MARTÍNEZ PÉRSICO
Università degli Studi Guglielmo Marconi

Resumen
El presente artículo se propone analizar, a través del método del *estudio de caso*, las estrategias compositivas y autotraductivas, a nivel sincrónico y diacrónico, practicadas por el escritor bilingüe catalán-castellano Joan Margarit con la intención de avanzar en el estudio de los procesos creativos ligados al bilingüismo de escritura endógena y vertical, a los fenómenos de *supratraducción* y al impacto de la convergencia de lenguas en el idiolecto literario. Para ello se apelará a instrumentos de recogida de datos como entrevistas e intercambios con el escritor, elementos peritextuales metapoéticos (prólogos, epílogos y notas de autor), elementos paratextuales de distintas ediciones publicadas desde el año 1999 así como al cotejo morfológico y estilístico de un corpus de poemas escritos en la *lengua de cultura* y en la *lengua materna*. Se presentarán, también, algunas reflexiones ligadas al impacto de traumas históricos en los temas de la poesía, a la complejidad de las identidades multiculturales y a los rasgos del campo editorial en un país plurilingüe como España.
Palabras clave: Autotraducción, bilingüismo, Joan Margarit, multiculturalismo, mercado editorial.

Bilingualism and Self-Translation: the Poetry of Joan Margarit. A Case Study

Abstract
The present article intends to analyze, through the method of the case study, the compositional and self-translational strategies, at a synchronic and diachronic level, practiced by the Catalan-Spanish bilingual writer Joan Margarit with the intention of advancing in the study of the creative processes linked to the bilingualism of endogenous and vertical writing, to the phenomena of supratraduction and to the impact of the convergence of languages in the literary idiolect. For this, data collection instruments such as interviews and exchanges with the writer, metapoetic peritextual elements (prologues, epilogues and author's notes), para-textual elements of different editions published since 1999 as well as morphological and stylistic comparison will be used. of a corpus of poems written in the language of culture and in the mother tongue. Some reflections linked to the impact of historical traumas on the topics of poetry, the complexity of multicultural identities and the features of the publishing field in a multilingual country such as Spain will also be presented.
Keywords: Self-translation, bilingualism, Joan Margarit, multiculturalism, publishing market.

Riassunto
Il presente articolo si propone di analizzare, attraverso il metodo dello *studio di caso*, le strategie compositive e autotraduttive, a livello sincronico e diacronico, praticate dallo scrittore bilingue catalano-castigliano Joan Margarit con lo scopo di approfondire lo studio dei processi creativi legati al bilinguismo di scrittura endogena e verticale, ai fenomeni di *sopratraduzione* e all'impatto della convergenza delle lingue nell'idioletto letterario. Per raggiungere quest'obiettivo si utilizzeranno strumenti per la raccolta dati come interviste e scambi mantenuti con lo scrittore, elementi peritestuali metapoetici (prologhi, epiloghi e note dell'autore), elementi paratestuali presenti in diverse edizioni pubblicate a partire dall'anno 1999 e al confronto morfologico e stilistico di un corpus di poesie scritte nella *lingua di cultura* e nella *lingua madre*. Verranno inoltre presentate alcune riflessioni relative all'impatto di traumi storici sui temi della poesia, alla complessità delle identità multiculturali e alle caratteristiche dell'ambito editoriale in un paese multilingue come la Spagna.

Marisa Elizabeth MARTÍNEZ PÉRSICO, "Bilingüismo y autotraducción: la poesía de Joan Margarit. Un estudio de caso", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 19-45.
Recibido el 18/02/2019 · Aceptado el 06/04/2019

1. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Este artículo se propone iluminar algunas de las estrategias compositivas y autotraductivas del escritor catalán Joan Margarit (Sanaüja, 1938) con la intención de avanzar en el estudio de los procesos creativos ligados al bilingüismo de escritura endógena y vertical –en este caso, del *bilingüismo superpuesto* castellano-catalán– y de la traducción asimétrica o *supratraducción* del catalán al castellano (aunque veremos el particular posicionamiento de Margarit a este respecto)[1].

Se mostrarán algunas peculiaridades del proceso compositivo de sus poemas en ambas lenguas en una dimensión sincrónica –cómo escribe poesía hoy, focalizándonos especialmente, pero no solo, en su último poemario *Un hivern fascinant* / *Un asombroso invierno*, publicado en 2017– pero también en su evolución diacrónica, puesto que sus métodos de escritura han variado con el tiempo. Estos se caracterizan por una dinámica pendular que ocupa el lapso de casi sesenta años, desde su primer libro *Miseria y compañía* –publicado únicamente en castellano en 1963, con prólogo de Camilo José Cela– hasta 2017, con el poemario citado, publicado primero en catalán e inmediatamente después en castellano. En *Un hivern fascinant* Margarit sigue respetando la misma opción de escritura bilingüe férreamente adoptada desde 1999 con la publicación de *Estació de França*, cuyo prólogo, titulado "Sobre les llengües d'aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro", resulta clarificador en lo que concierne a sus elecciones de política lingüística y cultural.

Se tomarán en consideración las declaraciones del autor sobre este tema –entrevistas e intercambios mantenidos con él, elementos peritextuales metapoéticos como prólogos, epílogos y notas de autor–, elementos paratextuales de algunas ediciones de sus poemas publicadas entre 1999 y 2018 así como el cotejo morfológico y estilístico de un corpus de poemas en castellano y en catalán.

El estudio de casos ha sido un método de gran utilidad para iluminar las numerosas aristas de la autotraducción, una modalidad traductiva de cuyo estudio se han ocupado tanto los estudios de traducción como la literatura comparada y la lingüística contrastiva. Señala Maria Alice Antunes en sus investigaciones sobre la obra autotraducida del portugués al inglés por el autor brasileño João Ubaldo Ribeiro que en la misma senda de los estudios de caso pioneros sobre la escritura bilingüe de Samuel Beckett, Vladimir Nabokov o Nancy Houston "solamente a través de los estudios de caso alrededor de escritores que tradujeron o que traducen sus propios textos conseguiremos conocer una tarea vista como frecuente por el estudioso Julio-César Santoyo" (Antunes, 2011: 11)[2]. Este artículo, sin embargo, se propone problematizar la adecuación de aplicar la etiqueta de *autotraducción* al bilingüismo literario de

[1] En lo que concierne a la *autotraducción vertical*, señala Rainier Grutman que "las autotraducciones realizadas en España post-franquista son (casi) exclusivamente asimétricas (o verticales) […] No puede ser un mero azar que la (casi) totalidad de los autotraductores provenga de comunidades lingüísticas no simplemente bilingües (lo que dejaría entender que hay una simetría entre los idiomas) sino diglósicas, caracterizadas por una distribución asimétrica (por los motivos históricos que todos conocemos) de los dos códigos en uso" (Grutman, 2011: 83). Entendemos por *verticales* aquellas traducciones entre dos lenguas de estatus y prestigio distintos dentro de una comunidad lingüística y por *supratraducción* a la operación traductiva que se realiza de una lengua materna que se encuentra en posición subalterna a otra lengua colindante considerada la variedad más alta de las dos.

[2] Julio César Santoyo, anglista y filólogo español cuyos estudios de traductología son considerados pioneros en el campo de la autotraducción literaria. Señala con acierto la investigadora Diana Cullell que "a pesar de haber sido considerada durante mucho tiempo «as something marginal, a sort of cultural or literary oddity, as a borderline case of both translation and literary studies» (Wilson, 2009: 187), la auto-traducción ha generado una atención considerable de la crítica y la academia en el campo de los estudios de traducción de los últimos años (Cordingley, 2013; Gentes, 2013: 266; Walsh Hokenson y Munson, 2007)" (Cullell, 2014: 97).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

Joan Margarit en la medida en que la bidireccionalidad de su escritura dificulta el establecimiento de límites nítidos entre el *texto fuente* o de partida y el *texto meta* o de destino. Se plantearán algunas alternativas clasificatorias.

Por otra parte, las opciones compositivas de Joan Margarit nos permiten conocer el impacto que acusa el idiolecto poético de ciertas políticas lingüísticas ligadas a traumas históricos y estudiar la relación a veces conflictiva entre autotraducción e identidad. Nos interesa estudiar aquí tanto la dimensión de la autotraducción que impacta en marcas textuales como revisar hipótesis de naturaleza extratextual, por ejemplo, el modo en que determinados acontecimientos históricos nacionales o exigencias editoriales influyen en la elección de ciertos temas y lenguas. No deberían dejar de contemplarse, tampoco, las razones íntimas, afectivas e individuales que conducen a un escritor a autotraducirse.

Las preguntas de investigación que intentamos responder a lo largo de este artículo se organizan en torno a los siguientes ejes:

1) ¿De qué modo el contexto histórico y geográfico en que se desarrolló su bilingüismo impactó en los temas de su lírica?

2) Entre un mismo poema de Margarit en sus dos lenguas, ¿encontramos marcas textuales de *aproximación* o de *autonomización*? ¿Hay ítems que provocan la construcción de sentidos muy diferentes entre ambos poemas o hay un "efecto de control" del texto de partida, con limitadas variaciones?

3) En lo que concierne específicamente a las marcas de catalanidad: ¿hay evidencias de traducción ideológica y cultural derivadas de la neutralización de tales marcas identitarias que permitirían hablar de *fagocitación cultural* o *pro-normalización* o, por el contrario, existe una intención de conservación o incluso de expansión de las marcas de catalanidad?

4) ¿Qué modalidades de autotraducción –si podemos llamarla, en este caso, autotraducción– practica el autor? ¿*Explicitadora* o *implicitadora*? ¿*Esperada/previsible* o *libre/revisora*? ¿*Simultánea* o *consecutiva*? ¿*Bidireccional* o *unidireccional*?

5) Respecto de las marcas editoriales: ¿podemos hablar, en el caso de Margarit, de *autotraducción opaca* o de *autotraducción transparente*? ¿Hay información editorial de la publicación en catalán en el contexto hispanohablante? ¿Existe alguna evidencia de componente diglósico?

6) ¿Qué motivos conducen al autor a la autotraducción/escritura bilingüe)? ¿Exigencias del sistema editorial en el contexto de la Península ibérica? ¿Voluntad de difusión en distintos mercados? ¿Ilusión de control textual? ¿Otros motivos personales? ¿Cómo gestiona las fronteras lingüísticas y culturales entre los campos literarios adyacentes español y catalán, su pertenencia simultánea a ambas tradiciones?

2. EL BILINGÜISMO ANTE LAS ASIMETRÍAS DE PODER

Recientes investigaciones provenientes de los ámbitos de la psicolingüística y sociolingüística del bilingüismo plantean dos propuestas que nos interesa recuperar aquí: una de ellas ilumina las relaciones existentes entre el bilingüismo y el poder –es decir, entre la hegemonía económica y/o cultural de una lengua en detrimento de otra/s– y la segunda arroja luz acerca del modo en que sistemas lingüísticos distintos interactúan e interfieren entre sí a la hora de producir discursos. Se intenta explicar cómo el ser bilingüe influye en la competencia gramatical y en el procesamiento del lenguaje a nivel cognitivo para luego materializarse creativamente en la lengua hablada o escrita.

Carol Myers-Scotton (2006) en su libro *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism* parte de la pregunta de por qué la gente se convierte en bilingüe. Y afirma que:

> Bilingualism is pervasive among people who do not belong to an economically and culturally dominant group. […] People from a dominant group are less motivated to learn another language. […] For example: the rise and fall of Latin. In the beginning of the Roman Empire every student had to go to Greece to learn Ancient Greek. As the Empire became stronger, there was less interest in learning languages other than Latin. Without the cultural reasons to study Latin, the status of the language declines (Myers-Scotton, 2006: 32)

Siguiendo esta lógica histórica, Myers-Scotton predice que la lengua inglesa seguirá siendo la *lingua franca* a nivel global mientras la cultura angloparlante siga ejerciendo su predominio a nivel económico. De afirmaciones como estas se deduce que es necesario estudiar el bilingüismo a la luz de factores socioeconómicos y, ligados a ellos, la intervención de ideologías y actitudes así como los aspectos motivacionales que impactan en la comunicación intercultural de las lenguas en contacto entre las que se verifica una relación de asimetría y de desequilibrio de poder. A este respecto, Joan Margarit nos relata una anécdota que es la base real de uno de los poemas incluidos en *Un hivern fascinant*, "A través del dolor", en una entrevista que tuvo lugar en Barcelona el 20 de febrero de 2018[3]:

> Mi primera infancia yo la paso en un pueblo donde nadie habla castellano. Pero en cambio allí aprendo a leer en castellano, claro, porque las monjas son fascistas y me enseñan a leer en castellano a los cuatro años. Pero a los cuatro años yo estoy en un pueblo donde no se sabe una palabra de castellano. […] Pero ya el primer paso dentro de la cultura, que es la de un niño aprendiendo a leer, los aprendizajes, los hago en castellano. No es solo la escuela, es el aprendizaje cultural. Todo es en castellano. Yo nunca he hecho un aprendizaje en catalán. […] Ni siquiera en arquitectura, porque no había libros. ¡Los libros de resistencia de materiales íbamos a París a comprarlos a aquel editor clandestino, el de izquierdas, Librería Maspero. Ahí había libros rusos de la Unión Soviética, de resistencia de materiales, traducidos al castellano. […] Mi infancia se desarrolla en un país donde acaba de haber un millón de muertos. Y al final ganó lo peor. […] vivo en una casa con un padre, una madre, un tío, un abuelo y una abuela acojonados. Absolutamente aterrorizados. Con el tío loco que todavía seguía poniendo banderas catalanas. Por lo tanto, hablando en catalán a la hora de comer pero no traspasando ninguna información que pudiera llevar al hijo a territorios hostiles. En casa siempre fueron objetivos: "Perteneces a una familia pobre que ha perdido la guerra. Punto". A partir de ahí, lo que sea, pero esas dos cosas son evidentes. Y como todos los del pueblo están como tú, con los chicos hablas en catalán. Y es real la anécdota del poema de mi último libro […]. Viene un guarda y te da un cogotazo y te dice que "hables en cristiano". ¡Este es el clima! Entonces esto no lleva a ninguna atracción por el castellano. (Martínez Pérsico, 2018: web)

A lo largo de la entrevista el escritor remarca la distinción entre su *lengua de cultura* (el castellano) y su *lengua materna* (el catalán) y expone las dificultades históricas y familiares de ese tránsito existencial en que ambos idiomas viven en contacto según un funcionamiento diglósico, pues son usados en diferentes esferas de acción (vida familiar y escolar; privada y pública) hasta llegar a una fase adulta de aceptación del bilingüismo como rasgo constitutivo de su identidad individual e histórica, de modo irrenunciable[4]. La anécdota que Margarit cita en su entrevista aparece reelaborada en el siguiente poema de su último libro:

[3] La entrevista completa se puede consultar como apéndice de este artículo.

[4] Acerca de la experiencia del bilingüismo superpuesto catalán-castellano derivado de la prohibición del uso público del catalán durante el franquismo, un fenómeno que la sociología del lenguaje denomina *diglosia*, me he detenido en mi introducción a la poesía escogida de Joan Margarit *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge* (Granada, Valparaíso Ediciones, 2018, pp. 7-25), y en el artículo "Joan Margarit o la libertad como

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

A TRAVÉS DEL DOLOR

Mai no he oblidat el clatellot d'un guàrdia
dient-me fort i sec: *Habla en cristiano, niño.*
Fins als meus quaranta anys, la policia
va fer interrogatoris amb tortures
només en castellà.
Però a través de tantes humiliacions
he pogut estimar el Ramón, el Luis,
i les pitjors paraules, les que m'han fet més mal,
les he sentides en la meva llengua.

Abans que les paraules va arribar una altra cosa.
Suau i indestructible.
Tan lúcida com res ja no ho seria mai.
Va arribar des d'un lloc que penso que és la infància.
A vegades la sento barrejada amb la música,
com deu o quinze notes que de sobte em commouen,
però no sé per què ni des de quan.
Com si fos una tomba sense nom
a la qual per amor sempre he dut roses.

És la força i la llum d'una cosa que ignoro.
M'avisa, em protegeix d'algun lloc que no estimo.
D'una inútil rancúnia. De mi mateix. Dels altres.
D'alguna perillosa indiferència.
És en els meus poemes.
Que per això, també, els he escrit en castellà. (Margarit, 2007: 56)[5]

Entre el poema en catalán y en castellano existe una variante que merece ser destacada: los tres versos "Fins als meus quaranta anys, la policia/ va fer interrogatoris amb tortures/ només en castellà" son escritos por el propio Margarit insertando una especificación en castellano: "Duró hasta que tuve cuarenta años:/ la policía, **en Cataluña**, llevaba a cabo interrogatorios/ con torturas tan solo en castellano"[6]. El complemento circunstancial de lugar es introducido en la supratraducción para orientar al lector en castellano –sea español o no– y así se opta por no dejar librada a la interpretación esa elipsis geográfica que un lector catalán

forma de amor" publicado en *Aérea. Revista hispanoamericana de poesía* (Santiago de Chile, n. 12, a. XII, 2017, pp. 9-28) con motivo del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda concedido al escritor por el Ministerio de Cultura del país austral. Allí señalo que, a pesar de que Margarit reconoce en numerosas declaraciones su naturaleza lingüística dual como una riqueza y un patrimonio que lo define como sujeto histórico, en muchos de sus versos asistimos a una poetización del desgarramiento y de la amputación encarnados en la lengua y ubicados en experiencias de la infancia o de la juventud, como sucede en poemas como "El saqueig / El saqueo", del libro *Des d'on tornar a estimar / Amar es dónde* de (2015) o "La professora d'alemany / La profesora de alemán", del libro *Estació de França / Estación de Francia* (1999).

[5] A TRAVÉS DEL DOLOR. Nunca he olvidado el pescozón de un guardia/ que con voz fuerte y seca me decía:/ *Habla en cristiano, niño.*/Duró hasta que tuve cuarenta años:/ la policía, en Cataluña, llevaba a cabo interrogatorios/ con torturas tan solo en castellano./ Pero a través de tanta humillación/ he llegado a quereros, Ramón, Luis,/ y las peores entre las palabras,/ las que más daño iban a causarme,/ las he escuchado en mi propia lengua.// Antes que las palabras llegó algo./ Indestructible y suave./ Lúcido como nada alcanzaría a serlo./ Llegó desde un lugar –yo diría la infancia–/ y a veces lo he sentido mezclado con la música./ Son diez o quince notas. Me conmueven,/ pero no sé por qué ni desde cuándo./ Una tumba sin nombre a la que, por amor,/ siempre he llevado rosas.// Es la fuerza y la luz de algo que ignoro./ Me avisa y me protege de un lugar que no amo./ De un inútil rencor. De los otros. De mí./ De alguna peligrosa indiferencia./ Está en mis poemas./ Por eso los he escrito, también, en castellano" (Margarit, 2017: 57). (Las versiones en catalán y en castellano corresponden al autor).

[6] Las negritas que se evidencian en versos y pasajes prosísticos de Joan Margarit a lo largo de este artículo son mías.

puede, naturalmente, inferir sin que medie mayor explicitación. Esta aclaración (o instrucción de lectura) cumple una función didáctica para el mercado editorial de destino y, también, genera un efecto de contraste: la copresencia de la oposición castellano/Cataluña refuerza la idea de que parte de la tortura era, precisamente, interrogar al detenido en una lengua impuesta, obligando a quien ha sido vencido a comunicarse en el idioma imperial.

En este sentido, la escritura bilingüe/autotraducción de Margarit es un tipo de operación *explicitadora*, si tomamos en consideración la direccionalidad de la lengua materna hacia la lengua de cultura, puesto que, en términos cuantitativos, sería aquella que completa de alguna manera la versión de la L1 "mediante la aportación de elementos inexistentes en aquella, como ocurre con algunas autotraducciones de Nabokov o de Beckett. La comparación de ambas versiones ofrece aclaraciones en ambas direcciones" (Recuenco Peñalver, 2011: 205).

Al efectuar un análisis comparativo entre las marcas del *autor-modelo* original y las del *autor-modelo* inscritas en el texto autotraducido verificamos una construcción distinta de ambos para la edición en castellano y en catalán. Recordemos que, para Umberto Eco, el *autor-modelo* es una construcción del texto, reflejo del *lector-modelo*, y está inscrito en el original, de forma consciente o inconsciente, por el autor. En el caso de la traducción, es el autor-modelo quien será intuitivamente tomado como referencia por el traductor para intentar ser fiel al texto que traduce. El autor-modelo es aquel a quien el lector atribuye la selección de una lengua, de estructuras sintácticas, de un determinado patrimonio lexical y estilístico y de un tipo de enciclopedia (Eco, 1979: 40). Para Antúnes, al autor que se autotraduce le estaría permitido optar entre la reconstrucción del autor-modelo original "y la construcción de un autor-modelo diferente del primero. En otras palabras, el autotraductor puede elegir entre la aproximación y la autonomización con relación al autor-modelo inscrito en el original" (Antúnes, 2011: 14). Cambian el lector-modelo (y el autor-modelo), en este caso, cuando Margarit introduce especificaciones culturales e históricas menos inferibles para el público que leerá los poemas en castellano.

Las oposiciones entre lenguas y colectivos humanos se materializa, en muchas páginas de Margarit, en juegos de palabras que descansan en el uso intercambiable de pronombres personales en función sujeto, pronombres posesivos pospuestos y adjetivos posesivos antepuestos. El yo lírico (en la poesía) o yo autoral (en la prosa autobiográfica) de Margarit parece muchas veces situarse en una zona de tránsito entre un colectivo y otro, entre una lengua y otra, acentuando su doble pertenencia y la recíproca desconfianza a identificarse rígidamente con una única posición. En su reciente libro de memorias de infancia, adolescencia y primera juventud *Per tenir casa cal guanyar la guerra* (2018) traducido al castellano por Josep M. Rodríguez como *Para tener casa hay que ganar la guerra*, Margarit habla del miedo, y sus palabras transmiten al lector el sentimiento de *lo siniestro* –en un sentido freudiano– porque describen la presencia del ámbito familiar (es decir, catalán) como un ámbito tan potencialmente amenazante como el exterior, inquietante también, y por momenos incomprensible. Este efecto de sentido emerge precisamente de las ambigüedades semánticas relacionadas con la inclusión/exclusión entre pronombres:

> ...mi descubrimiento del miedo es la toma de consciencia del miedo de los mayores, lo que ellos siempre tratan de ocultarme: eso que tiene su origen en haber vivido la Guerra Civil, sentir el peligro en un mundo donde, poco a poco, fueron dejando de existir "**los tuyos**", porque tanto te podían matar los unos como **los otros**. Aunque si te mataban **los tuyos** era mucho peor. (Margarit, 2018: 72-73)

Del mismo modo, en "El saqueig" se afirma que "Haver salvat la llengua m'ha deixat/ a mercè d'una gent que era **la meva**" y en "A través del dolor" se explica esta doble naturaleza del yo poético, quien a pesar de la humillación sufrida durante la infancia elige rechazar la del

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

rencor y la indiferencia, ya que *los otros* son parte de *sí mismo*. Esto explica por qué opta por la doble escritura, es decir, por el bilingüismo literario: "És la força i la llum d'una cosa que ignoro./ M'avisa, em protegeix d'algun lloc que no estimo./ D'una inútil rancúnia. **De mi mateix. Dels altres.**/ D'alguna perillosa indiferència./ És en els **meus** poemes./ Que per això, també, els he escrit en castellà". El uso de los pronombres y adjetivos posesivos revela la fluctuación entre lo propio y lo extraño, entre los otros y los nuestros, entre lo mío y lo ajeno, como si el sujeto de la enunciación fuera una especie de "rehén" que cae en contradicciones gracias a esta doble pertenencia identitaria.

En la entrevista citada, Joan Margarit se explaya con detalle en el largo y complejo periplo creativo que lo condujo a escribir en sus dos idiomas: alude a los doce primeros poemarios que escribió, que con el tiempo pasarían a ser apenas *restos de un naufragio*. Estos doce libros preparatorios están compuestos por cuatro libros tempranos, a los que califica de "fracaso castellano", y de ocho libros sucesivos en catalán que considera "fracasos del entusiasmo lingüístico" hasta llegar a la aceptación de su doble código:

> Empiezo a escribir en castellano por un error de base que no tenía por qué no cometer. […] la poesía es cultura y uno debe escribir poesía en su lengua de cultura. Normalmente nadie presta atención a esto porque las lenguas de cultura y la de expresión coinciden. […] Yo me dediqué durante 20 años a eso. Y a partir de un cierto momento, fracaso. […] Un milagro que en esos 20 años –de los 20 a los 40– yo no me canse de hacer libros malos: hago cuatro. […] Entonces lo que sucede es muy sencillo: a los 40 años yo soy muy amigo de un gran poeta catalán que se llamó Miquel Marti i Pol. Él vivía en un pueblo cerca de Vic y tenía una esclerosis múltiple […] un día recibo una carta suya en contestación a una mía en donde me decía: "Le he dado tu última carta a leer a mi hija […]". Con Miquel nos escribíamos en catalán, la confianza la expresaba en lengua materna […] "Entonces le he preguntado a ella qué piensa del que escribe esta carta. Me respondió que sí, que esta carta puede ocultar un poeta". Y en aquel mismo momento me di cuenta del error de 20 años. Del punto donde estaba trabado. […] "¡Has estado buscando por toda la casa y no se te ha ocurrido el altillo, burro!". […] Hago las primeras cosas en catalán, entonces surge un entusiasmo delirante. […] Pero esta locura tiene una parte que me hace fracasar por segunda vez, que es el entusiasmo lingüístico. Yo descubro palabras, yo voy por el mundo viendo palabras que había usado hasta ahora en la mesa, con mi abuela y eso, y de repente son palabras que yo estuve buscando 20 años, que las usaba pero no las veía para la poesía. Porque yo pasaba por el altillo pero no hurgaba allí. Y ese entusiasmo me llevó a escribir ocho libros. Ocho libros que recogí en una antología que se titulaba *L'ordre del temps*. Son mis primeros ocho libros en catalán, que ganaron todos los premios en catalán. […] De esto no quedará en mi obra completa nada más que un primer capítulo que se titula muy claramente "Restos de aquel naufragio". […] Entonces escribo un libro que se titula *Llum de pluja*. […] A partir de *Luz de lluvia* ya no hay fracasos. […] Pero todavía no soy yo. Porque para ser realmente yo tengo una nostalgia, que es el castellano. "No deja de ser la lengua en la cual tú has llegado a la cultura, y ahora cómo, ¿la tiras en el retrete?". […] Bueno, un problema sentimental lógico, ¿no? Y entonces este problema se resuelve después de estos cuatro libros, porque viene la solución de este tema con *Estación de Francia*, en 1999. Se acabó: ¿por qué he de renunciar yo al castellano? (Martínez Pérsico, 2018: web)

Dada la citada relación entre bilingüismo y poder se torna necesario, entonces, estudiar la dimensión sociológica de la autotraducción porque la misma excede los problemas textuales para propiciar el estudio de las lenguas en concomitancia y/o en competición. A este propósito, Rainier Grutman acuña una distinción sumamente útil: el *bilingüismo de escritura*

exógena y el *bilingüismo de escritura endógena*. En el primero se alude a los autores cuyo cambio de código lingüístico implica el paso de una frontera lingüística, cultural o nacional (por ejemplo, el caso de un hispanohablante que vive en Italia y adopta el italiano como lengua literaria al autotraducirse, como hizo el escritor argentino Rodolfo Wilcock). El segundo grupo alude a autores que manejan lenguas que comparten el mismo espacio físico, en contacto casi siempre descompensado. Señala Grutman que, al hablar de escritores autotraductores en el Estado español, "prioritariamente tenemos que utilizar el concepto de *bilingüismo de escritura endógena* […] por la existencia de una fuerza centrípeta que preconiza el español como idioma literario, en calidad de lengua franca" (Grutman, 2011: 61).

Si en el terreno político Margarit se autoasume como independentista, en el terreno literario aboga por un sincretismo lingüístico y cultural coherente con sus razones históricas[7]. Una toma de posición sobre la lengua propia y la(s) literaria(s) inaugura el poemario *Estación de Francia*, cuyo prólogo, como ya hemos señalado, presenta una apología del plurilingüismo y ofrece su peculiar e íntima interpretación de la palabra *normalización*:

> Este es un libro de poesía bilingüe. No se trata de poemas en catalán traducidos al castellano, sino que están escritos *casi* a la vez en ambas lenguas. Es el resultado de las circunstancias lingüísticas de muchas de las personas que como yo nacieron en el seno de una familia catalana durante o al terminar la guerra civil española. […] Ahora la única *normalización* posible para mí es no renunciar a nada de cuanto tengo y que he ido adquiriendo en mi viaje poético (Margarit, 2015: 278).

Es importante destacar el discurso marcado con un énfasis en el adverbio *casi* –figura en cursivas en el texto original– porque allí se estaría señalando una temporalidad, un brevísimo desfasaje entre la producción en ambas lenguas. Retomaremos esta peculiaridad en el siguiente apartado al hablar de *la fábula* (o alegoría) *de la catedral* que acuña el autor.

La puesta por escrito de este cambio en su modalidad de escritura coincide con el fin de un importante proceso de transformación en España, que varios estudiosos ubican en la década del '90. Elide Pittarello y Enric Bou, en un libro dedicado a estudiar una serie de voces crecidas al margen de la dictadura –los Novísimos– señalan que aunque quizás todavía haya menos acuerdos acerca del momento que marca el fin de un proceso de transformación en la Península, una fecha tan connotada como 1992 fija un momento de transformación irreversible: "Ya nada pudo ser como antes. […] 1992 es una fecha más bien arbitraria. Santos Sanz Villanueva propone 1975, el año de la muerte del dictador, como el año decisivo que propulsa el cambio, Mainer propone 1990, Vilarós […] propone el 1993, por coincidir con el tratado de Maastricht" (Bou y Pittarello, 2009: 8). Los Novísimos, cuyo apelativo proviene de importación italiana, sirve para referirse a un grupo preciso o, según Pittarello y Bou, desde la distancia, se puede ampliar a un momento de transformación. El periplo de Joan Margarit, aunque voluntariamente alejado de los ecos culturalistas o contraculturales que caracterizan las poéticas heterogéneas de los Novísimos por ser autor más ligado a la Poesía de la Experiencia

[7] A este propósito, me remito a la interesante reflexión de Diana Cullel: "cuando se refirió a la idea de la independencia catalana durante el «Pregó» que leyó en Barcelona en 2010, Joan Margarit promovió una independencia política que no dejaría de establecer enlaces entre los sistemas literarios de la Península ibérica, y que se sostendría precisamente en la amistad. Margarit se sintió obligado a destacar «el que em va dir el meu amic i gran poeta castellà Luis García Montero en acabar una de les nostres converses sobre aquesta qüestió: Joan, garantízame que tu amistad nunca se independizará de nosotros»" (Cullel, 2014: 96). En la reciente presentación de la antología *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un estrany viatge*, que tuvo lugar el 1 de febrero de 2019 en la librería barcelonesa NoLlegiu de Poblenou, Joan Margarit reafirmó públicamente su independentismo político así como su bilingüismo y biculturalismo castellano-catalán.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

hispánica, creemos que también se insertaría en este mismo movimiento de transformación cultural[8].

3. EL MOVIMIENTO DE AUTONOMIZACIÓN DE UNA *REESCRITURA MODERADA*

¿Cómo funciona el lexicón de dos lenguas en contacto, en los hablantes bilingües? ¿Cómo es la representación mental de la competencia lingüística para una L1 y para una L2? ¿Se activan ambos lexicones de ambas lenguas en simultáneo al escuchar o producir discurso, o podemos hablar de modularidad e independencia de ambos lexicones en los procesos conocidos respectivamente como *language encoding* y *language production*? Entendemos por *lexicón* el diccionario mental de una lengua con información sintáctica, semántica, morfológica y fonológica, según la definición de la teoría de principios y parámetros de la gramática generativa postulada por Noam Chomsky (1970).

Carol Myers-Scotton cuestiona el modelo erróneo de bilingüismo que hasta hace poco tiempo estuvo en boga, en particular el postulado por Kroll & Stewart's (1994) quienes establecían una distinción nítida de funciones entre el lexicón de la L1 y el de la L2: afirmaban que los bilingües tienen un mecanismo de control lingüístico de acceso selectivo y asimetrías en las conexiones (en particular, en lo que concierne a la idea de conexiones directas entre las palabras de una L2 y sus traducciones en L1) de modo que el conocimiento conceptual es lingüísticamente independiente entre los módulos de ambas lenguas.

Sin embargo, Spivey & Marian (1999) realizan experimentos con hablantes bilingües y arriban a la conclusión de que cuando estos escuchan una palabra, todas las palabras que empiezan con el mismo sonido inicial de ese ítem léxico se coactivan en las distintas lenguas que conocen, y en una misma lengua también. Si escuchan la palabra "beaker" (recipiente) también se activa la palabra "beetle" (cucaracha), así como una serie de palabras en las otras lenguas que dominan. Esto confirmaría que:

[8] A este respecto señala Antonio Jiménez Millán que los aficionados a las clasificaciones generacionales se encuentran con un escollo al abordar la obra de Margarit: por edad (nació en 1938) le correspondería situarse en la generación de los setenta o de los Novísimos, pero las líneas fundamentales de su poesía están muy lejos de la estética culturalista, del intento de enlace con las vanguardias y de la obsesión metapoética que caracterizan a los poetas más representativos de esta tendencia, tanto si escriben en castellano (Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, el primer Gimferrer o Jenaro Talens) como si lo hacen en catalán (el Gimferrer posterior a *Els miralls*, Jaume Pont o Antoni Tàpies-Barba). Para Jiménez Millán, es un autor que se mantiene al margen de cánones generacionales. Por otra parte, su incorporación relativamente tardía a la literatura catalana dificulta aún más un encuadre generacional que podría ubicarlo al lado de los poetas de mayor edad de la generación del setenta: Francesc Parcerisas, Marta Pessarrodona, Narcís Comadira o Salvador Oliva. "Todos ellos representan un significativo cambio de orientación de la poesía catalana hacia la reflexión moral, no exenta de ironía, y hacia la temática urbana. Sin embargo, queda claro el acento personalísimo de la poesía de Margarit y su particular defensa de un realismo lírico" (Jiménez Millán, 2005: 14-15). Por su parte, Diana Cullel repasa la biliografía crítica que liga fuertemente a Margarit con la tradición peninsular: "La etiqueta de la «poesía de la experiencia» comenzó a utilizarse entonces para referirse a lo que durante la década de 1990 se convirtió en la tendencia poética dominante de la época, enfocada en la vida cotidiana y la experiencia vital del hombre común, con unos tonos conversacionales y narrativos. Esta nueva «poesía de la experiencia», a pesar de parecerse muy poco a la estética teorizada por Gil de Biedma en relación con Langbaum y Cernuda, se generalizó de manera increíble entre los lectores de España. […] y sin lugar a dudas se convirtió en la tendencia dominante (Cano Ballesta, 2001; García Martín, 1988; García Martín, 1998; García Martín, 1999; García-Posada, 1996; Martínez, 1997; Villena, 1986; Villena, 1992). Joan Margarit ha sido asociado repetidas veces con esta tendencia, y su obra se describe como una que «parteix d'una història o anècdota –gairebé sempre històries o anècdotes personals, tretes del pou temible de la memòria– i n'extreu una reflexió que, essent també personal, acaba atenyent a tothom» (Cercas, 2007: 12). Margarit se asocia con esta tendencia poética en el campo español debido a ciertas similitudes estéticas evidentes: desde el uso del tono narrativo […] hasta el fuerte componente de compromiso social de sus versos" (Cullell, 2010: 28-32).

> A bilingual is not a person with two separate language systems. Words from different languages very much behave as words from the same language. Implies that bilinguals have to select from more words. Also implies constant cognitive control to ensure adequate language selection: bilinguals have more competition. When we want to say something, we have to select the right words; as L2 words are co-activated, bilinguals have more competition. As a result, they will experience a tip-of-the-tongue effect more often (Gollan & Brown, 2006) and they will produce fewer words in fluency tasks (e.g., "say as many words you know starting with the letter S"; Bialystok et al., JEPLMC, 2008) (Myers-Scotton, 2006: 132)

Recapitulando: estas investigaciones echan por tierra el presupuesto de que en el bilingüismo y su cambio de código (*code-switching*) exista una division de trabajo (*division of labor*). Si trasladamos el resultado de estas investigaciones al terreno del bilingüismo de escritura, en este caso poética, encontramos una coincidencia notable con el testimonio que Joan Margarit ofrece a José Luis Morante en una entrevista de 2003. Cuando se le pregunta al autor qué lo impulsa a elegir una lengua literaria u otra en una comunidad bilingüe como la suya, el escritor responde:

> Al escribir el poema en castellano y catalán durante el, para mí, largo período de elaboración y corrección del poema, localizo mejor lo sobrante. Cada lengua detecta más fácilmente un cierto tipo de elementos innecesarios en un poema, palabras, imágenes, versos, etc. La superposición de las dos lenguas ayuda a dejar el poema lo más desnudo y elemental posible (Morante, 2005: 143).

Encuentro fundamental este testimonio de Margarit acerca de la intervención de ambas lenguas en el proceso de creación poética para el estudio que nos ocupa. Este caso nos sirve para confirmar la hipótesis de no modularidad sistemática y autónoma de los lexicones de ambos idiomas. Se da el fenómeno que en la sociolingüística es conocido como *convergencia*: se registra un influjo de la lengua B sobre la A (y viceversa) pero, al contrario que la interferencia, no se dan resultados agramaticales. En una situación en la que más o menos las mismas personas han hablado varias lenguas en la misma zona por un periodo de tiempo prolongado, lo más normal es que se produzca la convergencia formal, que suele ser evidente en el nivel fonético[9].

En la entrevista que le hicimos en febrero de 2018 el escritor también nos habló en detalle de su proceso de creación bilingüe. Este proceso empieza:

> ...metiéndome aquí *[se señala el pecho]*, buscando el poema, salvándolo en catalán, que es la única manera en que puedo salvarlo en una primera versión. Yo soy un escritor que llevará este papel en el bolsillo durante meses *[y me muestra el poema inédito que habíamos leído al inicio de la charla]*. Y seguramente no se parecerá en nada

[9] Acerca de la fértil influencia de las lenguas en contacto para la innovación literaria me he detenido en el artículo "La loca traducción: aventuras de una narrativa mestiza" en donde aludo a las innovaciones en la narrativa argentina del XX que introdujo el polaco Witold Gombrowicz durante sus años en la capital argentina a partir de algunas reflexiones críticas de Ricardo Piglia, para quien "las traducciones tienen una importancia incomparable en la historia de los estilos […] La novela argentina se construye en esos cruces" (Piglia, 1987: s.p.). Un caso análogo es el de Joseph Conrad, polaco que adoptó el idioma anglosajón en su escritura y ayudó a definir el inglés literario moderno. Allí señalo mi idea de que el español artificial, forzado, roto, semejante a una lengua futura que resultó de la labor del comité de traducción de *Ferdydurke* dejó huellas en el sistema literario de destino: la novela argentina del siglo pasado. *Ferdydurke* bien pudo ser precursor de la *Rayuela* cortazariana. Cfr. Marisa Martínez Pérsico, "La loca traducción: aventuras de una narrativa mestiza", en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3, 2008, pp. 121-130.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

> al final del principio. Ya lleva tiempo aquí este poema. Pues ese tiempo lo lleva en catalán y en castellano (Martínez Pérsico, 2018: web).

Sin embargo, es necesario efectuar una distintición entre el fenómeno de convergencia de las lenguas en contacto durante el proceso de escritura poética y la elección editorial –y de política lingüística– de escribir y publicar en las dos. No todos los autores bilingües escriben ni publican en su lengua de cultura, ni tampoco todos los hacen en su lengua materna. Cuando sale *Estación de Francia*, Luis Antonio de Villena celebra la opción personal de haber publicado en "dos lenguas colindantes, propias, no versionadas" (Villena, 2005: 81). Precisamente en el prólogo a este libro, que fue publicado en Madrid por Hiperión como texto enfrentado –a la derecha, en las páginas pares, en catalán, y a la izquierda, en las impares, en castellano–, Margarit anuncia que se trata de "un libro de poesía bilingüe y que no son poemas en catalán traducidos al castellano, sino que están escritos *casi* a la vez en ambas lenguas […] todas las versiones, modificaciones y vueltas a empezar […] las he realizado en catalán y en castellano a la vez" (Margarit, 1999: 8-11). El énfasis del adverbio se explica a través de la alegoría de la catedral incluida en ese mismo prólogo y explicada en detalle en la entrevista de 2018 para *Los Diablos Azules* de *infoLibre*:

> P. ¿Entonces la primera gema en bruto del poema es siempre en catalán?
> R. Tiene que serlo. Y es entonces cuando me invento la fábula de la catedral, que está en el prólogo de este libro *[se refiere a* Estación de Francia*].* La cultura es la catedral, pero la catedral tiene millones de cosas: rosetones, contrafuertes pilastras, portales, coros. Todo es admirable en ese mundo de la cultura enorme. Pero para un poeta nada de eso tiene importancia. Lo único que tiene importancia de la catedral es la cripta, y la cripta no es más que un agujero en el suelo con cuatro reliquias. Pero sin cripta no hay catedral. […] El poeta tiene que ir a la cripta […] Y estás toda la vida maravillado diciendo que tú quieres hacer un arco o una bóveda y no te das cuenta de que solo puedes empezar a hacer todo esto si bajas a la cripta. Es que fíjate tú que para mí el castellano es una lengua que solo no me sirve para empezar un poema. ¡Solo para eso! ¡En todas las demás ocasiones me sirve! ¡Me sirve para continuar un poema, para escribir en prosa, para hablar, para cantar, para recitar! ¡Me sirve para todo, menos para este puñetero impulso inicial, menos para bajar a la cripta, joder, que ya es mala leche! *[Risas]* […] ¿Sabes qué cuento, que me contaba mi abuela, se parece a lo que ha significado para mí esto? Me contaba "El cuento de la muerte blanca". Era una doncella que estaba encerrada en un palacio donde no había puertas, había solo un gran muro que lo cerraba todo. Entonces, ¿qué hace el hada buena con el príncipe? No lo transforma en un gran guerrero sino en una hormiga, para que pueda bajar y pasar por debajo del cimiento. Y entonces yo, claro, luego fui especialista en estructuras... ¡ya debía apuntar yo para el cálculo de estructuras! *[Risas]* Este cuento me emocionó más que otros. ¿Qué hice yo también con la lengua materna? Yo la tenía detrás de un muro cultural tremendo, y yo feliz con el muro. […] Es ahí donde hay que buscar el poema. (Martínez Pérsico, 2018: web).

Esta serie de testimonios nos permiten poner en entredicho y problematizar la aplicación de la definición de *autotraducción* al caso de Joan Margarit, entendiendo esta modalidad traductiva en el sentido clásico empleado por Anton Popovič: "self-translation is the translation of an original work into another language by the author himself" (1976: 19). Se propone, entonces, la adopción del sintagma *escritura bilingüe* porque la composición poética en ambas lenguas es, en este caso, un proceso simultáneo y superpuesto.

Vamos a focalizarnos ahora en las variaciones y marcas textuales, en los movimiento de aproximación y de autonomización entre las versiones en castellano y en catalán. En el prólogo

a *Estación de Francia* el autor advierte que "No me preocupan las diferencias entre los dos poemas resultantes: tienen un origen común y buscan ser dos buenos poemas. A pesar de todo, no pienso –y aquí está el libro para confirmarlo o negarlo– que haya demasiada distancia entre ellos" (Margarit, 1999: 11). Así se desentiende de planteamientos relacionados con la búsqueda de equivalencia y fidelidad, y descarta la posibilidad de establecer un "poema original" o de fijar un "texto de control". Si tomamos como ejemplo *Un asombroso invierno*, publicado en la colección *Palabra de honor* de la madrileña editorial Visor, comprobamos que en la portadilla, después de la hoja de cortesía, figura más pequeño el título del libro en catalán y, justo debajo del título en catalán, el mensaje "Poemas en castellano del autor", evitando utilizar palabras como *versión* o *traducción*. Como en el caso de las ediciones de la madrileña Hiperión, el poemario también se dispone como texto enfrentado: a la derecha, en las páginas pares, en catalán (sitio destinado generalmente al original) y, a la izquierda, en las impares, en lengua castellana.

La *autonomización* es un movimiento en que el traductor (o autor) se distancia del texto original al traducir o escribir. Esta distancia, señala Maria Alice Antúnes, se manifiesta mediante la selección de estrategias textuales y recursos estilísticos diferentes de aquellas marcas inscritas en el texto de partida (de forma consciente o no) por el autor en el texto original. Se manifiesta, también, a través de opciones sintácticas y lexicales. Por el contrario, el movimiento de *aproximación* demuestra el trabajo del traductor intentando mantenerse fiel a un texto de partida eligiendo ítems lexicales que promueven la construcción de sentidos parecidos a aquellos activados por las pistas impresas en el texto original. "Si el movimiento de autonomización prevalece en el proceso de traducción, el resultado puede ser una adaptación, un nuevo original o una traición" (Antúnes, 2011: 14).

Si emprendemos un cotejo de las versiones en catalán y en castellano de *Un hivern fascinant* / *Un asombroso invierno* mi hipótesis es que existe un movimiento de autonomía moderado, aunque en algunas ocasiones se apele a la amplificación, especialmente en lo que concierne a los realia culturales e históricos. Hay licencias de versificación, encabalgamientos y modificaciones del orden versal por las que probablemente un traductor (que no es el autor) no optaría.

La primera constatación que hacemos es que el texto poético en castellano es siempre amplificador en lo que respecta a la versificación. Algunos ejemplos, aplicables a todo el libro: "Treballs d'amor" / "Trabajos de amor" tiene 14 versos en catalán y 18 en castellano; "El nostre temps" / "Nuestro tiempo" tiene 15 en catalán y 18 en castellano; "Siglo de oro" tiene 20 en catalán y 22 en castellano. En catalán, el encadenamiento poemático suele perder versos: muchos versos se funden en uno en catalán y son desdoblados en castellano. Es una tónica repetida, también, en sus anteriores libros.

Tanto la ligera amplificación léxica y métrica como la variación de la línea de arranque por trastocamiento del orden versal se pueden constatar en el siguiente fragmento final del poema "L'illa misteriosa" / "La isla misteriosa". Una traducción adherente del tercer verso podría hacer sido "Donde querría volver. / Por su mar cálido". La alternativa que elige el autor, donde se incorporan el matiz semántico del adverbio de frecuencia y se materializa un desplazamiento de sentido del condicional a la asertividad de la acción en modo indicativo, es:

> **Tenerife, anys cinquanta:**
> Un lloc i un temps. Els únics
> **On voldria tornar. Pel seu mar càlid**
> Nedava ja un tauró: el meu futur (Margarit, 2017: 18)
>
> **Años cincuenta, Tenerife:**
> Un tiempo y un lugar. Los únicos

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

A los que he deseado volver siempre.
Por su mar de aguas cálidas,
Nadaba ya un escualo: mi futuro (Margarit, 2017: 19)

Como hemos dicho, cada poema castellano tiene siempre más versos, por expansión léxica o por modificación de la versificación. Hay una tendencia a la acuñación de dísticos finales y endecasílabos o alejandrinos en castellano que no existen en la versión catalana, cuyos versos son más concisos, intimistas, de mayor laconismo expresivo. Lo percibimos en el siguiente dístico final con endecasílabo en castellano, allí donde el poema catalán clausura el poema con un único verso. Por ejemplo, en "El nostre temps" / "Nuestro tiempo":

Però una ferida també és un lloc on viure (Margarit, 2017: 38)

Pero una herida
es también un lugar donde vivir (Margarit, 2017: 39)

En "Dona fent-se les mans" / "Mujer haciéndose las manos" se incorpora otro matiz semántico con el verbo *dejar* a la versión castellana y se genera un endecasílabo:

Tot es refreda, i necessitem
El cansament d'haver estimat.
Per així desitjar el que es va acostant.
Tan diferent. (Margarit, 2017: 22)

Todo se enfría, y se necesita
El cansancio que deja haber amado.
Para así desear lo que ya está acercándose.
Tan distinto. (Margarit, 2017: 23)

En "Cap altre inici" / "Ningún otro inicio" se trastoca ligeralmente el orden versal y se culmina con un alejandrino. Una propuesta alternativa, adherente entre ambas versiones, podría hacer sido "Sabiendo que, cuando se ha abierto,/ una grieta no se vuelve a cerrar" o "Sabiendo que una grieta,/ si se ha abierto, no se cierra más". Sin embargo, esta es la elección más innovativa del autor:

Sabent que, **quan s'ha obert,**
una esquerda no es torna a tancar mai (Margarit, 2017: 94)

Sabiendo **que una grieta,**
después de haberse abierto, ya no se cierra nunca (Margarit, 2017: 95)

En lo que concierne al contacto de lenguas en un mismo discurso, en particular a la alternancia de códigos o *code-switching* dentro del discurso poético, la irrupción del castellano en el texto en catalán obedece a órdenes orales o fórmulas cristalizadas del registro escrito ligadas a la autoridad, a episodios de violencia, que se reproducen en estilo directo. Nunca se reelaboran por apelación al discurso indirecto o referido sino que se introducen en castellano con discurso marcado por cursivas: en "A través del dolor", por ejemplo, la orden del guardia: "Mai no he oblidat el clatellot d'un guàrdia/ dient-me fort i sec: *Habla en cristiano, niño*" (Margarit, 2017: 52). También sucede en el poema "Casa de misericòrdia", incluido en el libro homónimo *Casa de misericordia* con el que Margarit ganó el Premio Nacional de Poesía (a nivel español, puesto que el autonómico ya lo había obtenido):

La mare, la misèria i la fam,
la instància que algù li escriu a màquina:
Saludo al Vencedor, Segundo Año Triunfal,
Solicito a Vuecencia deixar els fills
Dins de la Casa de Misericòrdia (Margarit, 2018a: 88)

Entonces, el modo en que las dos lenguas entran en contacto en el poema es, casi siempre, a través de la violencia y de la imposición. Incluso cuando el vehículo es la literatura, como sucede en el poema titulado "Siglo de oro" –que, por aludir al período artístico en lengua castellana, tampoco es traducido como *Segle d'Or*–:

Una literatura que em retorna al franquisme:
A aquells avorridìssims ***poemas pastoriles***,
La vanitat, la ira. Al valor d'un sarcasme,
una ferocitat sovint eclesiàstica.
Vaig malfiar-me de l'enginy per sempre.
Fins i tot ***El Quijote*** va ser part
d'haver perdut la guerra. L 'amenaça
d'una literatura utilitzada
per, a cops de menyspreu, prendre'm la infància (Margarit, 2017: 64)

Una literatura que me lleva de nuevo
al franquismo: a aquellos aburridos
poemas pastoriles, la vanidad, la ira.
Al valor de un sarcasmo,
una ferocidad con frecuencia eclesiástica.
Desconfié para siempre del ingenio.
Hasta *El Quijote* formó parte
de ser los perdedores de la guerra.
Y fue la maldición
de una literatura utilizada
para robarme a golpes de desprecio la infancia (Margarit, 2017: 65)

Esta forma de comportamiento lingüístico, el intercambio de códigos entre dos lenguas, supone que un hablante llega a alternar ciertas estructuras en el mismo discurso, en un mismo acto de habla. Estudios realizados en comunidades de hablantes inglés–español en Estados Unidos demuestran que el cambio de código a nivel interoracional o intraoracional está regido por una serie de factores externos como el entorno físico, los participantes, el tópico de la conversación o la identificación étnica[10]. En los poemas de Joan Margarit se verifica esta alternancia de códigos tanto a nivel interoracional como intraoracional y casi siempre está asociada con el tópico de la violencia, muchas veces ligada a episodios de infancia, lo cual intensifica el impacto emotivo del mensaje[11].

[10] Cfr. Carmen Silva–Corvalán, *La sociolingüística. Teoría y análisis*, Madrid, Alhambra, 1989.

[11] Así reconstruye su nacimiento Joan Margarit en su reciente libro de memorias: "Nací en uno de los tiempos más sórdidos de España. A la una de la madrugada del 11 de mayo de 1938, en plena Guerra Civil. Mi nacimiento tuvo lugar a no muchos kilómetros de donde, hacia el oeste, se acababa de romper el frente de Aragón. Más lejos, en dirección al sur, ya se preparaba la batalla del Ebro, con la que empezaría el avance final del ejército nacional de Cataluña. El 26 de enero cayó Barcelona y el primero de abril terminaba la Guerra, con la derrota de la República. Tenía cuatro años cuando los nazis aprobaron una ley que obligaba a asesinar a cualquier judío que encontraran vivo, sin importar dónde lo encontraran. Y a los catorce leí en un diario la muerte de Stalin. Podría decirse que la única suerte de los que nacimos en aquella época fue que, durante nuestra vida, ya no conoceríamos un país más triste y lóbrego que aquel en el que abrimos los ojos" (Margarit, 2018: 24).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

He encontrado pocos cambios que producen significativos efectos en el sentido. Hay ajustes rítmicos, modificaciones en los encabalgamientos y en la versificación, amplificaciones explicativas en castellano, pero aunque prácticamente en todos los versos haya alteraciones, no podríamos hablar de verdadera *adaptación*[12]. Quizás una de las innovaciones más notorias se evidencie en algunos títulos de libros. Además del adjetivo *fascinant / asombroso* de su último poemario, lo corroboramos también en *Des d'on tornar a estimar* (2015), publicado en castellano como *Amar es dónde*. El título está tomado del poema "Estimar és un lloc", que en el interior del poema castellano es expresado con reversibilidad perfecta: "Amar es un lugar". La equivalencia del título sería "Desde donde volver a amar", con lo cual las diferencias a nivel de la semántica son notables: mientras *amar es dónde* ofrece una definición de amor que se sustenta, gracias al verbo cópula, en el lugar donde el amor sucede, *des d'on tornar a estimar* parece invocar un lugar utópico en donde exista la posibilidad de volver a amar otra vez. Hay un desplazamiento de sentido que convierte esta variación en una recreación "sentimental" significativa.

Nos preguntábamos al inicio del artículo, en lo que concierne específicamente a las marcas de catalanidad: ¿hay evidencias de traducción ideológica y cultural derivadas de la neutralización de tales marcas identitarias que permitirían hablar de fagocitación cultural o pronormalización, o por el contrario existe una intención de conservación o incluso de ampliación de las marcas de la cultura de origen? Ya hemos señalado cómo, en el caso del poema "A través del dolor", no solo no se anula la marca de catalanidad sino que se precisa la localización geográfica de los hechos históricos como forma de instrucción didáctica para el público en lengua castellana. Pero también hemos constatado que en los poemas de Joan Margarit los topónimos catalanes jamás se castellanizan aunque exista la denominación castellanizada del lugar, que suele ser la empleada por la administración pública central, no autonómica. Por ejemplo, en el poema "El saqueig" / "El saqueo" leemos:

> Encara deu haver-hi, entre esbarzers,
> aquella é tancada de **Lleida** que vaig perdre (Margarit, 2018a: 120)
>
> Entre zarzales debe andar aún
> aquella É cerrada de **Lleida** que perdí (Margarit, 2018a: 121)

Como es sabido, la ciudad de Lleida tiene el nombre de *Lérida* en castellano. Del mismo modo, en el poema "Balada de Montjuïc" el signo diacrítico de la diéresis, inexistente en castellano sobre la vocal *i*, se mantiene en el poema castellano.

A propósito del peligro de fagocitación o normalización lingüística y cultural en literaturas minorizadas, señala la investigadora Olga Castro que:

> Aun a riesgo de generalizar, podría concluirse entonces que la autotraducción al castellano de obras pertenecientes a un sistema literario periférico conlleva importantes riesgos ligados a la apropiación y asimilación cultural de esa obra: no solo en el sistema castellano (que, como he apuntado, parece exigir esa autotraducción para presentar la obra como original) sino también en las posteriores traducciones a otros idiomas, realizadas en todos los casos a partir de la versión castellana autotraducida. Dicho de otro modo, la autotraducción al castellano no solo comporta un riesgo de fagocitación de las creaciones en gallego […] sino que puede acabar provocando que

[12] En todo caso, Margarit se mantiene siempre en los confines morales, sin traición, del *quasi della traduzione poetica* al que alude Umberto Eco en *Dire quasi la stessa cosa*: "Il problema del *quasi* diventa ovviamente centrale nella traduzione poetica, sino al limite della ricreazione così geniale che dal *quasi* si passa a una cosa assolutamente *altra*, un'altra cosa, che con l'originale ha solo un debito, vorrei dire, morale" (Eco, 2012: 227).

> las traducciones a otras lenguas se realicen tomando el castellano como original, incurriendo así en una actitud neocolonial (Spivak, 1993: 188) por la que se neutraliza completamente la identidad cultural de la obra (Castro, 2011: 39)

En la poesía de Margarit no hemos evidenciado este peligro que señala Castro al hablar de la apropiación cultural en las traducciones de una obra autotraducida, con particular referencia a la novela *Herba moura* de la escritora gallega Teresa Moure. En el corpus poético seleccionado hemos corroborado que la orientación que subyace en la poesía bilingüe del autor catalán es la de conservación o incluso ampliación de las marcas originalmente inscritas en el texto en lengua materna.

4. JOAN MARGARIT: ALGO MÁS SOBRE SUS MODALIDADES DE ESCRITURA BILINGÜE

Ya hemos anticipado algunas de las modalidades que asume la escritura bilingüe de Joan Margarit en lo que concierne a la operación de amplificación en su lengua de cultura. Hemos explicado, también, que es importante cuestionar el concepto de *autotraducción* en el caso de Margarit, puesto que:

> ...parece aludir tanto a la génesis del texto, como a lo que Simon denomina "translational writing", que corresponde con "the zones where creative writing and translation mesh" (Simon, 2012a: 8) e implica un proceso de traducción altamente creativo. (Cullel, 2014: 97)

Aceptando la existencia de una *traducción creativa*, además de la categoría de *escritura bilingüe* ya propuesta, creemos que puede ser válida también la clasificación de María Recuenco Peñalver, quien amplía las opciones clasificatorias de Rainier Grutman mediante el agregado de la *autotraducción simultánea bidireccional* (Recuenco Peñalver, 2011: 205), que es la practicada, por ejemplo, por Lluís María Todó para la elaboración de su obra *La adoración perpetua*[13]. El autor explica que este libro: "lo fui redactando en catalán y en castellano alternativamente, siguiendo impulsos cuya naturaleza exacta ignoro, y después traduje al castellano los capítulos al catalán, y viceversa" (citado por Recuenco Peñalver, 2011: 206).

Vimos, también, que en el prólogo a *Estación de Francia* Margarit rechaza el sayo de traductor y elige el de escritor bilingüe ("Este es un libro de poesía bilingüe. No se trata de poemas en catalán traducidos al castellano"). Para Diana Cullel, en las palabras de Margarit resuena un aspecto común entre los autotraductores:

> la resistencia "to speak of 'translation' when describing the textual relation between the two versions" (Gentes, 2013: 266-267) y el hecho de que comprenden esa práctica como "a double writing process in which each text produced is a variant of the other" (Wilson, 2009: 187). (Cullel, 2014: 98)

Respecto de las marcas editoriales, ¿podemos hablar, en el caso de Margarit, de *autotraducción opaca* o de *autotraducción transparente*? ¿Hay información editorial de de la publicación en el nuevo contexto cultural? ¿Existe alguna evidencia de componente diglósico? Acerca de la transparencia u opacidad, Xosé Manuel Dasilva establece una distinción conceptual entre la *autotraducción transparente* y la *autotraducción opaca*:

[13] Recordemos que Rainier Grutman (2009) divide las autotraducciones en grupos *consecutivos* y *simultáneos*: el primero (*delayed autotranslation*) alude a los textos traducidos cuando la versión original ha sido terminada o incluso el manuscrito original ha sido ya publicado, y el segundo (*simultaneous auto-translation*) incluye textos escritos y traducidos a la vez.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

> ...autotraducción transparente es aquella en la que no faltan informaciones paratextuales que ponen en conocimiento al lector de la circunstancia de que se encuentra ante una obra traducida por el propio autor a partir de un texto original escrito en otra lengua. Tales informaciones suelen aparecer consignadas fundamentalmente en los peritextos, como la cubierta, la portada interior, la página de créditos y la página de los títulos, […] La autotraducción opaca por el contrario es la que no proporciona ningún dato ni siquiera en el peritexto más recóndito que desvele que se trata de una traducción llevada a cabo por el autor (Dasilva, 2011: 46)

A partir de 1999, cuando Margarit adopta la modalidad de escritura bilingüe (o de *autotraducción simultánea bidireccional* que, como dijimos, es la categoría que más se acercaría a su modalidad autotraductiva si aceptamos la etiqueta de *autotraducción*), las ediciones consultadas permiten hablar de autotraducción transparente. Ya hemos señalado la indicación de autoría de los poemas en castellano en la portadilla de la edición castellana de *Un asombroso invierno* y del prólogo de *Estación de Francia*. En la antología bilingüe *La libertad es un extraño viaje* (2018), nuevamente con poemas en catalán en las páginas derechas pares y poemas en castellano en las izquierdas impares, en la hoja de créditos se señala "copyright de los poemas: Joan Margarit; de la traducción: Joan Margarit". No encuentro evidencia de componente diglósico en las ediciones consultadas. Pero Diana Cullel introduce una útil precisación:

> Sin embargo, algunos de los elementos peritextuales en estas ediciones bilingües […] aparecen, aunque no por regla general, solo en la lengua dominante de la edición: español. Es interesante notar que los elementos peritextuales no siempre resultan desventajosos para la lengua minoritaria, ya que muchas de las obras de Margarit –incluso si los prólogos están escritos solo en español– han aparecido con títulos de cubierta solo en catalán. Este es el caso de todos los libros publicados en Hiperión, aunque están catalogados en español por Visor, lo que sugiere que estos rasgos dependen principalmente del editor y de los requisitos específicos de cada editorial en particular (Cullel, 2014: 97)

Acerca de los motivos para la autotraducción, se barajan distintas hipótesis. Para Olga Castro, entre las razones que llevarían a un escritor a autotraducirse destaca, en primer lugar, el propósito de llegar a un nuevo público lector que no leería las obras en la lengua minorizada (porque solo lee en castellano o porque simplemente prefiere leer en la lengua hegemónica) para "así conseguir una mayor difusión para sus obras" (Castro, 2011: 30). Una segunda razón para autotraducirse sería la de "mantener la ilusión de control sobre el original, esto es, que el autor/a continúe sintiéndose protagonista" (Castro, 2011: 31). Otro motivo es que algunos autores admiten abiertamente que "aprovechan la traducción para reescribir parte de su obra previa" (Castro, 2011: 32). Como hemos visto, Margarit no solamente declaró en entrevistas o notas y demás peritextos metapoéticos sus motivos históricos para adoptar el bilingüismo de escritura, sino que los transformó en tema de muchos de sus poemas. Como confiesa el escritor, "la única *normalización* posible para mí es no renunciar a nada de cuanto tengo y que he ido adquiriendo en mi viaje poético" (Margarit, 2015 : 278)[14].

[14] En este sentido, no podemos más que distanciarnos de la interpretación que ofrece Diana Cullel acerca de los motivos del bilingüismo literario de Margarit, porque en nuestra opinión su lectura instala una sospecha infundada y gratuita: "el poeta catalán estaba privilegiando los contactos basados en la amistad y afinidades literarias, más que en las lingüísticas o políticas; alianzas que aspiran a que cruzar las fronteras sean más fáciles y fluidas y que permiten diálogos y lazos […] La poesía de Margarit en ediciones bilingües española y catalana ha sido publicada y por tanto respaldada por editoriales muy potentes –Hiperión y Visor están entre las editoriales más importantes de poesía de la península ibérica–, y su obra poética ha recibido premios importantes no solo en catalán, sino

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este artículo nos propusimos estudiar, a través del método del estudio de caso, las estrategias compositivas y autotraductivas, a nivel sincrónico y diacrónico, practicadas por el escritor catalán Joan Margarit con la intención de avanzar en el estudio de los procesos creativos ligados al bilingüismo de escritura endógena y vertical, a los fenómenos de *supratraducción* y al impacto de la convergencia de lenguas en el idiolecto literario.

Hemos problematizado la adecuación de aplicar la etiqueta de *autotraducción* al bilingüismo literario de Joan Margarit en la medida en que la bidireccionalidad creativa de su escritura dificulta el establecimiento de límites nítidos entre el texto fuente o de partida y el texto meta o de destino. Propusimos aplicar a su caso el término *escritura bilingüe* o, en su defecto, el de *autotraducción simultánea bidireccional* propugnado por Recuenco-Peñalver.

Mediante el cotejo morfológico y estilístico de un corpus de poemas escritos en su lengua de cultura y en su lengua materna hemos planteado que existe un movimiento de *autonomización* moderada, puesto que se evidencian pocos ítems que provocan la construcción de sentidos muy diferentes entre los poemas en ambas lenguas. Las variaciones se circunscriben a una ligera amplificación léxica y métrica, a cambios en las líneas de arranque, al trastocamiento del orden versal o a diferencias en la versificación. Hemos señalado algunas excepciones más creativas en las que un traductor (no autor) probablemente no hubiera incurrido. También identificamos la alternancia de códigos tanto a nivel interoracional como intraoracional en varios poemas en catalán y comprobamos que casi siempre esta alternancia se asocia al tópico de la violencia de base histórico-autobiográfica.

Concluimos que, en el corpus estudiado, no hay evidencias de traducción ideológica y cultural derivadas de la neutralización de marcas identitarias de catalanidad que permitirían hablar de *fagocitación cultural* o *pro-normalización* sino que, por el contrario, existe una intención de conservación y de expansión de las marcas de catalanidad en los poemas castellanos, que aportan precisiones geográficas o históricas y conservan topónimos y signos diacríticos del alfabeto catalán.

Hemos presentado, también, algunas reflexiones ligadas al impacto de traumas históricos en los temas de la poesía de Margarit, casi siempre reelaboraciones de anécdotas de infancia y primera juventud, según las informaciones recolectadas en entrevistas e intercambios mantenidos con el autor.

Además, hemos emprendido un somero análisis de elementos peritextuales metapoéticos como prólogos, epílogos y notas de autor, pero también de elementos paratextuales de ediciones de sus poemarios a partir del año 1999 (cubiertas, contracubiertas, portadillas) para estudiar algunas de las estrategias editoriales de difusión de este autor bilingüe en un país plurilingüe como España.

Joan Margarit, quien se asume independentista en el plano político, es un autor de identidad bicultural y de pertenencia simultánea a las tradiciones literarias catalana e hispánica,

también en español: recibió el Premio Nacional de Poesía de 2008 […]. Según Mark Verboord (2003: 265), características como el respaldo de figuras poéticas importantes, el apoyo de editoriales relevantes, y la concesión de premios clave son indicadores de prestigio. De esta forma, fortalecen la posición de Joan Margarit en el campo literario español y, por extensión, en el campo literario catalán también. Le conceden al autor una red de seguridad sin parangón y otorgan a su obra la alabanza fundamental de la crítica […] Margarit ha afirmado que nunca se sintió marginado por escribir […] en español a la vez que catalán (Lafarque, 2007), pero tal como ha intentado demostrar este artículo, esta falta de marginalización puede deberse a las estrategias que ha seguido y al complejo andamiaje literario y extra-literario que rodea su obra bilingüe. Por un lado, con respecto al uso de lenguas diferentes, Margarit mantendría una relación saludable con respecto a la traducción o la creación de un poema en dos idiomas para acceder a dos audiencias diferentes (Cullel, 2014: 106).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

entre varios motivos, por sus afinidades estéticas evidentes con la llamada Poesía de la Experiencia y por su proyección editorial en toda la Península y en tierras de ultramar. Creemos que esta doble pertenencia no hace peligrar su objetivo declarado de defensa de su catalanidad. Por el contrario, ejemplos como el suyo favorecen tanto la preservación como la difusión de su cultura y lengua maternas en un enclave difícil. Tal como escribe en su último libro de memorias, "los catalanes llevamos a cabo el extraordinario cometido de preservar una lengua y, más difícil aún, el alto nivel de su cultura a pesar de estar situados entre dos, históricamente, grandes Estados" (Margarit, 2018: 45).

Bibliografía

ANTUNES, Maria Alice (2011) "Autotraducción: el caso de João Ubaldo Ribeiro", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, eds., *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 11-22.

BOU, Enric y Elide PITTARELLO, eds. (2009) *(En) claves de la Transición. Una visión de los Novísimos.* Prosa, poesía, ensayo, Madrid, Iberoamericana.

CASTRO, Olga (2011) "Apropiación cultural en las traducciones de una obra (autotraducida): La proyección exterior de *Herba moura* de Teresa Moure", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, eds., *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 23-43.

CULLELL, Diana (2014) "Cruzar fronteras: identidad y cultura traducidas en la poesía bilingüe de Joan Margarit", en *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universitat de Barcelona, 11, pp. 93-109.

DASILVA, Xosé Manuel (2011) "La autotraducción transparente y la autotraducción opaca", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, eds., *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 45- 67.

ECO, Umberto (1979) *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

——— (2012) *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.

FITCH, Brian T. (1988) *Beckett & Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press.

GRUTMAN, Rainier (2009) "Self-Translation", en Mona Baker y Gabriela Saldanha, eds. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge.

——— (2011) "Diglosia y autotraducción *vertical* (en y fuera de España)", en Xosé Manuel Dasilva y Helena Tanqueiro, eds., *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 69-91.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2005) "Joan Margarit en la poesía catalana actual", en Antonio Jiménez Millán, ed., *Amor y tiempo. La poesía de Joan Margarit,* Córdoba, Ediciones Litopress, pp. 13-29.

KROLL, Judith & Erika STEWART (1994) "Category interference in translation and picture naming: Evidence for asymmetric connection between bilingual memory representations", en *Journal of Memory and Language,* 33, 2, pp. 149-174.

MARGARIT, Joan (1999) "Sobre les llengües d'aquest llibre / Sobre las lenguas de este libro", en Joan Margarit, *Estació de França*, Madrid, Ediciones Hiperión, pp. 8-11.

——— *Arquitecturas de la memoria*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.

——— (2015) *Todos los poemas (1975-2012). Desde Restos de aquel naufragio hasta Se pierde la señal*, Barcelona, Austral.

——— (2015) *Des d'on tornar a estimar*, Proa, Barcelona, 2015

——— (2015) *Amar es dónde*, Madrid, Visor.

——— (2017) *Un asombroso invierno*, Madrid, Visor.

——— (2018a) *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un extrany viatge*, Granada, Valparaíso Ediciones. Edición de Marisa Martínez Pérsico.

——— (2018b) *Para tener casa hay que ganar la guerra*, Barcelona, Planeta.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2008) "La loca traducción: aventuras de una narrativa mestiza", en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3, 2008, pp. 121-130.

——— (2017) "Joan Margarit, una inteligencia sentimental", en *Los diablos azules, suplemento cultural de infoLibre*, 15 septiembre 2017. https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/09/15/joan_margarit_una_inteligencia_sentimental_69525_1821.html (13/11/2017)

——— (2017) "Joan Margarit o la libertad como forma de amor", en *Aérea. Revista hispanoamericana de poesía*, Santiago de Chile, 12, XII, pp. 9-28.

——— (2018) "Prólogo", en Joan Margarit, *La libertad es un extraño viaje / La llibertat és un extrany viatge*, Granada, Valparaíso Ediciones, 2018 pp. 7-25.

——— (2018) "La lengua en el altillo" https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/04/27/entrevista_joan_margarit_lengua_altillo_82181_1821.html (25/5/2018)

MORANTE, José Luis (2005) "El tiempo y su desorden. Entrevista con Joan Margarit", en Antonio Jiménez Millán, ed. *Amor y tiempo. La poesía de Joan Margarit,* Córdoba, Ediciones Litopress, pp. 139-153.

MYERS-SCOTTON, Carol (2006) *Multiple voices: an introduction to bilingualism*, Oxford, Blackwell.

PARCERISAS, Francesc (2005) "Victorias", en en Antonio Jiménez Millán, ed., *Amor y tiempo. La poesía de Joan Margarit,* Córdoba, Ediciones Litopress, pp. 53-54. Publicado inicialmente en *El País*, 18 de octubre de 1990.

——— (2010) "Traducció i ideologia: algunes notes", en AA.VV., ed. *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2009)*, Vilanova i Geltrú, El Cep i la Nansa.

PIGLIA, Ricardo (1987) "¿Existe la novela argentina?", en *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, s.p.

POPOVIČ, Anton (1976) *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, University of Alberta.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

RECUENCO PEÑALVER, María (2011) "Más allá de la traducción: la autotraducción", en *TRANS. Revista de Traductología*, Universidad de Málaga, 15, pp. 193-208.

SANTOYO, Julio César (2006) "Traducciones de autor (self-translations): materiales para una bibliografía básica", en *Interculturalidad y traducción = Interculturality and translation: Revista internacional = international review,* 2, pp. 201-236.

SILVA–CORVALÁN, Carmen (1989) *La sociolingüística. Teoría y análisis*, Madrid, Alhambra.

SPIVEY, Michael & Marian VIORICA (1999) "Cross talk between native and second languages: Partial activation of an irrelevant lexicon", en *Psychological Science*, X, 3, pp. 281-294.

VILLENA, Luis Antonio de (2005) "Una sabia y estremecedora elegía", en Antonio Jiménez Millán, ed. *Amor y tiempo. La poesía de Joan Margarit,* Córdoba, Ediciones Litopress, pp. 81-83. Publicado originalmente en *El Mundo*, el 10 de abril de 1999.

Apéndice

LA LENGUA EN EL ALTILLO
Entrevista con Joan Margarit

En una Barcelona nublada de febrero me encuentro con Joan Margarit en la confitería del Hotel Colón, escenario de su poema "Hotel Colón, Barcelona" incluido en *Des d'on tornar a estimar / Amar es dónde* (2015). En este poema rememora un encuentro con el Premio Nobel de Literatura 1989, Camilo José Cela, y allí habla de la "falsa fachada de cemento/ de la catedral gótica" que me señala también a mí, a través de la ventana, mientras me relata las mismas peripecias de sus versos y yo no puedo evitar sentirme un personaje de Pirandello que anda buscando un autor. Saca de su bolsillo un poema inédito, en curso de escritura. Lo leemos juntos. Soy testigo de su proceso creativo y compositivo: el poema está escrito en catalán impreso a ordenador y tiene una versión paralela manuscrita castellana en los espacios en blanco, entre líneas. Margarit volverá a este poema en el curso de la entrevista.

MMP.- Aunque en el prólogo a *Estación de Francia* y en varias declaraciones tuyas has ido contando tu experiencia de escritor bilingüe quisiera conocer más detalles acerca de cómo es tu proceso creativo en ambos idiomas, cómo fue cambiando con el tiempo y cuáles fueron los detonantes de estos cambios.

JM.- Empiezo a escribir en castellano por un error de base que no tenía por qué no cometerlo. Es lógico que me equivocara, porque la poesía es cultura y uno debe escribir poesía en su lengua de cultura. Normalmente nadie presta atención a esto porque las lenguas de cultura y la de expresión coinciden. Pero en los casos en que no coinciden, la mayor parte de la gente escribe prosa. Tampoco pasa nada. Pero en ese pequeñísimo espacio que queda de que tu lengua de cultura no sea tu lengua materna, y que además te dé por la poesía, esos sois cuatro y acabo *(risas).* Por tanto no hay ni bibliografía, ni avisos, ni nadie te dice nada. Y te parece muy lógico que cuando tú tienes esta sensación de que has de decir algo, que tienes cosas por decir, que si no escribes te mueres, etcétera etcétera –toda esta cosa que acostumbra venir al final de la adolescencia o al principio de la juventud– pues no te haces problema. Si mi lengua de cultura es esta, pues escribo. Y como has visto que otra gente lo ha hecho –prosa, pero tú no matizas– y has leído con gran placer, a pesar de tu juventud, por ejemplo a Cioran o a Beckett, y sabes que esta gente ha escrito en su lengua de cultura que es el francés –pero no es la

materna–, haces lo mismo. Pero claro, a ellos tanto les da, porque son prosistas. Pero esto no lo matizas. Y entonces sigues por ahí. Y empiezas tu aprendizaje.

MMP.- Tus primeros libros fueron escritos en castellano. Y el prólogo a tu primer libro te lo escribió Cela. ¿Qué te aportó recibir esa atención de un escritor consagrado?

MMP.- Nada. Bueno, una pequeña entrada. Fíjate que era un libro que estaba fuera de todas las cadenas de ventas. Estamos hablando del año '63, de *Miseria y compañía*, en una dictadura. Entonces en este mundo yo publico este libro en una editorial de libros de escuela, de bachillerato. No hacía más que libros de texto, y yo publico un libro de poesía *(risas).* Ese libro de poesía se lo mando a Cela. A Cela le hace gracia y hace el prólogo. Y en ese prólogo dice que soy "un surrealista metafísico", aparte de otras cosas. Por entonces me pareció muy bien, yo tenía 23 años. Ahora me horrorizaría que me llamaran surrealista metafísico *(risas).* Este es mi principio, claro, en mi lengua de cultura.

MMP.- ¿Y cómo fue el proceso que te condujo a la escritura en tu lengua materna? ¿Qué ocurrió para que dieras el salto?

JM.- Muy sencillo. Tú crees que la cultura no tiene lengua. Y ahí te equivocas. Es muy pedestre lo que me pasó, pero transcurre en veinte años. Dentro del proceso de creación del poema yo he llegado a la conclusión –al menos para mí– de que es un proceso interior, por lo tanto no hay que buscar nada fuera, has de buscar todo dentro. Sacar de allí algo que tenga interés para mí es dificilísimo. Me paso tardes enteras buscando dentro, y cuando encuentras algo, comienza el trabajo. Pero ese *algo inicial* no es lingüístico. Encontrar algo que tú sospeches que pueda ser un día lingüístico es el primer paso. Pero ahí todavía no estamos en ninguna cultura, en ninguna lengua ni nada. Este trabajo, antes de que sea lingüístico, no es inútil. Yo me dediqué durante veinte años a eso. Y a partir de un cierto momento, fracaso. A partir del momento en que digo "vamos a poner esto en palabras" ahí me lío y fracaso. Un milagro que en esos veinte años –de los veinte a los cuarenta– yo no me canse de hacer libros malos: hago cuatro. Ese es un milagro o, si quieres ser condescendiente conmigo, llamémoslo "fe en mí mismo". Lo puedes llamar de todas maneras. Entonces insisto y me digo: pero si esto es mío, ¿cómo yo no he de poder expresar esto? Si esto no está en Machado, ni en Neruda, ni en ningún otro, por lo tanto es mío, ¡debo de poder expresarlo! Pero aún no he aterrizado en la lengua. Entonces lo que sucede es muy sencillo: a los cuarenta años yo soy muy amigo de un gran poeta catalán que se llamó Miquel Marti i Pol. Él vivía en un pueblo cerca de Vic y tenía una esclerosis múltiple, le costaba mucho hablar. Y moverse, no digamos. Y él escribió toda su poesía adaptándose a su problema, por ejemplo, él no lograba corregir mil veces un poema como hago yo, sino que él pensaba días y días, y cuando ya lo tenía se ponía a escribir, porque le costaba tanto escribir que no estaba para corregir. No había ordenadores, era otro mundo. Como estábamos en ciudades distintas yo iba muchas veces a verle, alguna vez él bajó a Sant Just, pero en general nos carteábamos. Y un día recibo una carta suya en contestación a una mía en donde me decía "le he dado tu última carta a leer a mi hija. En primer lugar te pido perdón porque es una falta de atención a tu intimidad, pero es que no he podido más. Y se la he dado a leer". Con Miquel nos escribíamos en catalán, la confianza la expresaba en lengua materna, mi único problema es que culturalmente yo era un cero en catalán y además educado en un franquismo que hizo que yo fuera durante seis años a un instituto llamado Ausiàs March y que nunca se nos dijera por qué se llamaba así. Yo creí que eran rusos *(risas).* Volviendo a la anécdota, la hija a la que le había dado a leer la carta era profesora de lengua. Y me escribe

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

Martí i Pol: "entonces le he preguntado a ella qué piensa del que escribe esta carta. Me respondió que sí, que esta carta puede ocultar un poeta". Y en aquel mismo momento me di cuenta del error de veinte años. Del punto donde estaba trabado. Ahí me dije: "ya está. Por eso, por eso has aguantado. Has aguantado porque realmente tendrás algo que decir". Claro que este diálogo me lo invento yo ahora, porque fue un instante. Y fue algo más triste que una revelación: fue como "¡has estado buscando por toda la casa y no se te ha ocurrido el altillo, burro!" Tuvo que venir la hija profesora de Marti i Pol a aclararme las cosas.

MMP.- ¿Y qué pasa a partir de ahí?

JM.- Bueno, pasa lo lógico también. Hago las primeras cosas en catalán, entonces surge un entusiasmo delirante. Claro, veinte años encerrado en un fracaso y con cosas que decir, claro, es la locura. Viene la locura. Pero esta locura tiene una parte que me hace fracasar por segunda vez, que es el entusiasmo lingüístico. Yo descubro palabras, yo voy por el mundo viendo palabras que había usado hasta ahora en la mesa, con mi abuela y eso, y de repente son palabras que yo estuve buscando veinte años, que las usaba pero no las veía para la poesía. Porque yo pasaba por el altillo pero no hurgaba allí. Y ese entusiasmo me llevó a escribir ocho libros. Ocho libros que recogí en una antología que se titulaba *El orden del tiempo*, *L'ordre del temps*. Son mis primeros ocho libros en catalán, que ganaron todos los premios en catalán. Porque teniendo cuarenta años, si no haces todo el trabajo rápido, se te acabará la vida y nadie sabrá ni quién eres. Los presenté a premios y así gané el Miquel de Palol, el de Valencia, el Carles Riba –que era y sigue siendo el más importante aquí–, todos. De esto no quedará en mi obra completa nada más que un primer capítulo que se titula muy claramente "Restos de aquel naufragio". Y en "Restos de aquel naugrafio" está metida la única cosa en castellano que salvo, que se llamó "Crónica", que son poemas largos que están al principio, y luego un grupo de poemas que pertenecen a estos ocho libros del entusiasmo.

MMP.- ¿O sea que doce libros pasan a ser apenas "restos del naufragio"?

JM.- Sí. Que son ocho del entusiasmo lingüístico y cuatro del fracaso castellano. Entonces escribo un libro que se titula *Luz de lluvia*, *Llum de pluja*. Entonces *Luz de lluvia*, *La edad roja*, *Los motivos del lobo* y *Aguafuertes* es un paquete que coincide con una cierta editorial que se llamó y se llama todavía Columna. Publicando estos libros yo conozco y ya entro en el mundo literario.

MMP.- A partir de aquí entonces ya no son fracasos.

JM.- A partir de *Luz de lluvia* ya no hay fracasos. Con estos libros conozco a Luis, a Pere Rovira, a muchos. Yo soy mayor que todos ellos pero estoy como ellos. Y ahí empieza la historia. Pero todavía no soy yo. Porque para ser realmente yo tengo una nostalgia, que es el castellano. "No deja de ser la lengua en la cual tú has llegado a la cultura, y ahora cómo, ¿la tiras en el retrete?" Hay un trozo de prólogo de estos primeros ocho libros en catalán donde yo estoy apuntando mis lágrimas mientras hablo con Marti i Pol en una habitación a oscuras, con una lámpara que nos deja a él y a mí en la sombra y solo ilumina una mesa. Yo estoy traduciendo su libro al castellano, quizás el mejor libro de Marti i Pol que se llama *Estimada Marta*. Y hago la traducción, la publico en castellano. Y en un momento yo me emociono porque veo que es una lengua para mí perdida poéticamente... ¡Pero nunca ganada, digamos! *(risas)*. Bueno, un problema sentimental lógico, ¿no? Y entonces este problema se resuelve después de estos cuatro libros, porque viene la solución de este tema con *Estación de Francia,* en 1999. Se acabó:

¿por qué he de renunciar yo al castellano? Entonces empiezo a ensayar mi nueva manera de escribir, que ya no dejaré nunca, que es empezar metiéndome aquí *(se señala el pecho)*, buscando el poema, salvándolo en catalán, que es la única manera en que puedo salvarlo en una primera versión. Yo soy un escritor que llevará este papel en el bolsillo durante meses *(y me muestra el poema inédito que habíamos leído al inicio de la charla).* Y seguramente no se parecerá en nada al final del principio. Ya lleva tiempo aquí este poema. Pues ese tiempo lo lleva en catalán y en castellano.

MMP.- ¿Entonces la primera gema en bruto del poema es siempre en catalán?

JM.- Tiene que serlo. Y es entonces cuando me invento la fábula de la catedral, que está en el prólogo de este libro *(se refiere a Estación de Francia).* La cultura es la catedral, pero la catedral tiene millones de cosas: rosetones, contrafuertes pilastras, portales, coros. Todo es admirable en ese mundo de la cultura enorme. Pero para un poeta nada de eso tiene importancia. Lo único que tiene importancia de la catedral es la cripta, y la cripta no es más que un agujero en el suelo con cuatro reliquias. Pero sin cripta no hay catedral. La catedral se edifica encima de una cripta. Que, por lo que sea, un siglo antes empezó a haber allí, y acaba habiendo una catedral. Pero gracias a la cripta. El poeta tiene que ir a la cripta, esa es la fábula que yo me invento sobre este tema. Y estás toda la vida maravillado diciendo que tú quieres hacer un arco o una bóveda y no te das cuenta de que solo puedes empezar a hacer todo esto si bajas a la cripta. Es que fíjate tú que para mí el castellano es una lengua que solo no me sirve para empezar un poema. ¡Solo para eso! ¡En todas las demás ocasiones me sirve! ¡Me sirve para continuar un poema, para escribir en prosa, para hablar, para cantar, para recitar! ¡Me sirve para todo, menos para este puñetero impulso inicial, menos para bajar a la cripta, joder, que ya es mala leche! *(risas).* A todo esto fíjate tú, el libro este es del año '99. Si fuera del año '98 yo tendría 60 años. Por lo tanto, en números redondos, yo tengo sesenta años y estoy escribiendo esta frase. Entonces –el otro día lo escribí en mis *Memorias*– me doy cuenta de que Rilke ya se ha muerto, de que Kavafis ya se ha muerto. Y entonces digo "bueno, pero todavía Martí i Pol no había escrito sus mejores poemas". Entonces me consuelo y sigo *(risas).* En cambio Pizarnik va y se sucida. Es brutal. Pero ves qué sencillo es de contar. Es que al no haber bibliografía en cultura, es muy grave que nadie haya pasado por tu camino. Puede ser un camino anchísimo y que puedas pasar de muchas maneras, pero has de pasar. Pocos han tenido que pasar por estas puertas tan estrechas. Es que es una puerta que no ves hasta que no te fijas. Es como si en tu trayecto hubiera, en un momento, una pared. ¿Sabes qué cuento que me contaba mi abuela, que se parece a lo que ha significado para mí esto? Me contaba "El cuento de la muerte blanca". Era una doncella que estaba encerrada en un palacio donde no había puertas, había solo un gran muro que lo cerraba todo. Entonces ¿qué hace el hada buena con el príncipe? No lo transforma en un gran guerrero sino en una hormiga, para que pueda bajar y pasar por debajo del cimiento. Y entonces yo, claro, luego fui especialista en estructuras... ¡ya debía apuntar yo para el cálculo de estrucuras! *(risas).* Este cuento me emocionó más que otros. ¿Qué hice yo también con la lengua materna? Yo la tenía detrás de un muro cultural tremendo, y yo feliz con el muro. Vuelve a ser el tema de la hormiga que entra. La cripta, la hormiga, la humildad, la hormiga humilde, la cripta humilde... Es ahí donde hay que buscar el poema, que no tiene nada que ver con la prosa. Y entonces me cabreo con la prosa, y entiendo algo más. Ahora voy a otra manera de ver las cosas en el arte, la poesía, la prosa y la música, porque la prosa, está clarísimo, es lo que estamos hablando tú y yo ahora: hablamos en prosa. Pero si yo digo "Marisa, vamos a ir más lejos en la conversación", tú me dirás "vamos a leer tus poemas o los míos, o vamos a hacer un poema juntos". Y entonces las palabras vamos a sacarlas, a estirarlas, a llevarlas hacia adelante y a llegar un poco más lejos con una utilización extraña de

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

la palabra que es la poética, y vamos a entrar un poco más en el misterio que la prosa. Y entonces yo te digo "Marisa, ¿si entramos un poco más?" Hostia, es que si entramos un poco más estiraremos tanto las palabras que perderemos los significados. En poesía todavía un caballo es un caballo, por mucho que un idiota vanguardista diga que un caballo significa un coche. Entonces, si estiro más, me quedo sin significado. Y sin significado estoy ya en la música. Ahí ya puedo seguir un poco más todavía. No pienso como el vanguardista que dice "yo quito el significado de las palabras, cualquier palabra me sirve, y quito el significado de la pintura, solo son colores y formas, así tengo toda la potencia de la música pero con los colores y las palabras". Yo digo "no, ahí si usted ha de hacer esto ha de hacerlo con la música". Y tampoco a la música tú le puedes pedir que regrese y utilice significados, porque entonces será una musiquilla tonta, imitativa, de sonidos y nada más. Cada uno tiene su campo.

MMP.- A partir del año '99, cuando empezás a escribir en las dos lenguas, entre el poema en catalán y en castellano en su versión final ¿hay más autonomía o más aproximación? Es decir, ¿vas creando y recreando un poema en ambas lenguas o buscás la fidelidad y la equivalencia en las dos versiones? ¿O te da igual?

JM.- Según mi manera de funcionar, lo que sacas de dentro de ti, que todavía no es lingüístico, esto vale para cualquier lengua. Y por lo tanto es un trabajo que luego me consoló a mí: "oye, no has perdido tanto tiempo como parece". Fracasado veinte años, de acuerdo, pero tampoco estaba a cero. Había hecho una cantidad de cosas que ahora me rinden. Y por eso empiezo a publicar sin problemas y casi casi rítmicamente cada dos años. El problema es la relación tuya con tu poesía. Tenía una experiencia mucho más brutal porque había sufrido. Y a pesar de todo me mantuve. Pues claro, veinte años haciendo el tonto no lo aguanta tampoco cualquiera. Podría haber dicho "me dedico a otra cosa, sigo con la arquitectura" *(risas).* Claro, y ya está. Eso también ayudó, es otro error que cometí. Que toca otro tema, que es importante también, y que el poeta debe decidir por sí mismo. Y es descubrir que la poesía no es un oficio, que es un tema importantísimo. Uno debe llegar a su verdad, porque por ejemplo los románticos opinaron lo contrario. Por aquel entonces la carrera de arquitectura tenía un ingreso muy difícil, muy duro. Yo recuerdo que en el examen de dibujo, de doscientos candidatos aprobamos quince. Era durísimo porque en plena dictadura las ingenierías y arquitectura se querían reservar para la gente de confianza del régimen, que eran los ricos. Entonces, solución: te inventas una carrera que dura unos ocho o diez años de media, y eso lo aguantan solo los ricos *(risas).* Pagas a los niños para que estudien hasta los treinta años y eso lo aguantan o los ricos o los pobres que hacen un gran esfuerzo. Entonces cuando yo paso todas las selecciones y estoy a mitad de la carrera digo "pero yo quiero ser poeta, cómo voy a estar aquí haciendo el arquitecto". Entonces dejo la carrera y me voy a trabajar, porque además tengo la urgencia de trabajar. Y entonces me voy a trabajar en letras. Voy, en los años sesenta, a una editorial. A la editorial Plaza. Primero enseño dibujos de portadas, entonces me dicen que los dibujos están muy bien pero que les falta el gancho del sexo y la violencia. Y que a esa editorial no le importa nada que no tenga sexo o violencia. Entonces entro por el lado de las letras, y lo primero que me encargan es una enciclopedia científica. Una enciclopedia científica consiste en que yo me siento en una mesa con tres enciclopedias científicas ya publicadas y con aquellas tres debo sacar un nuevo término para la nuestra sin que se note que está copiado *(risas).* Ese es mi trabajo glorioso. Entonces entro allí, paso un curso y es tan triste que me doy cuenta de lo que estaba haciendo. El mundo inferior de la literatura es lo peor para un poeta. Ese error sí que lo detecté yo. A ver, que la poesía necesite letras solo pasa si la poesía y la vida coinciden. Entonces no tengo más narices que irme a una vida poética, pero igual no coinciden. Igual lo que manda es la vida. Y la poesía es una parte de la vida, como todo. Entonces me doy cuenta

de que debo volver a la Escuela de Arquitectura y que, al revés, la poesía se manchará mucho más en aquella editorial. Así que hago un regreso glorioso. Pierdo dos años, soy el hombre que ha perdido más tiempo *(risas),* pero regreso, y además regreso y digo "a ver, lo más lejano que haya de la literatura en esta carrera, ¿qué es? Pues cálculo de estructuras. Entonces ¡vamos allá!" Y allá voy. Recupero uno de los dos años, saco grandes calificaciones, tengo ya 24 años, y a los 29 ya soy catedrático de cálculo de estructuras, ya liberado de todo este problema y sabiendo que, para mí, la poesía no es un oficio.

MMP.- ¿En qué ámbitos, cuando eras chico, hablabas en catalán y en cuáles en castellano? Hay muchos poemas tuyos que tratan este tema, como "El saqueo", pero quisiera más detalles, no solo saber si en la escuela o en casa.

JM.- Mi primera infancia yo la paso en un pueblo donde nadie habla castellano. Pero en cambio allí aprendo a leer en castellano, claro, porque las monjas son fascistas y me enseñan a leer en castellano a los cuatro años. Pero a los cuatro años yo estoy en un pueblo donde no se sabe una palabra de castellano. Mi abuela no sabía escribir, ¡no iba a saber hablar en castellano! La vida era nada más que en catalán. Pero ya el prmer paso dentro de la cultura, que es la de un niño aprendiendo a leer, los aprendizajes, los hago en castellano. No es solo la escuela, es el aprendizaje cultural. Todo es en castellano. Yo nunca he hecho un aprendizaje en catalán.

MMP.- ¿Ni siquiera en arquitectura?

JM.- Ni siquiera en arquitectura, porque no había libros. ¡Los libros de resistencia de materiales íbamos a París a comprarlos a aquel editor clandestino, el de izquierdas, Librería Maspero. Ahí había libros rusos de la Unión Soviética, de resistencia de materiales, traducidos al castellano. ¡Hasta los libros sobre resistencia de materiales debía comprarlos en castellano! Es que una lengua sin estado puede seguir la ruta de Ausiàs March, pero es más difícil que pueda seguir la ruta de Galileo. Y luego, en casa, catalán. Ahora, has de saber también que esta infancia se desarrolla en un país donde acaba de haber un millón de muertos. Y al final ganó lo peor. Como pasó con vosotros en Argentina, por los tiempos de la dictadura, claro. Lo peor es lo que gana. Aquí mataron a todos. Entonces vivo en una casa con un padre, una madre, un tío, un abuelo y una abuela acojonados. Absolutamente aterrorizados. Con el tío loco que todavía seguía poniendo banderas catalanas. Por lo tanto, hablando en catalán a la hora de comer pero no transpasando ninguna información que pudiera llevar al hijo a territorios hostiles. En casa siempre fueron objetivos: "perteneces a una familia pobre que ha perdido la guerra. Punto". A partir de ahí, lo que sea, pero esas dos cosas son evidentes. Y como todos los del pueblo están como tú, con los chicos hablas en catalán. Y es real la anécdota del poema de mi último libro *[alude a "A través del dolor", incluido en su poemario Un asombroso invierno / Un hivern fascinant, 2017)]*. Viene un guarda y te da un cogotazo y te dice que "hables en cristiano". ¡Este es el clima! Entonces esto no lleva a ninguna atracción por el castellano. Y no solo en el instituto, porque en el instituto no nos enseñan literatura. Si a mí una de las cosas que me hubiera gustado saber es cómo un bachillerato de seis años de lengua o de literatura llevan a no leer un solo libro, ¡porque es difícil, eh! *(risas).* Que un profesor te dé tres horas de literatura a la semana durante no sé cuántos cursos y logre que no leas ni un solo libro ¡tiene mérito, eh! *(risas).* Ahora, eso sí, yo no sé si tú te has sabido alguna vez las obras de Lope de Vega enteras de memoria, pues yo sí me las supe. Todo ese esfuerzo tremendo no servía ni para aprender lenguas, ni cultura, ni nada. Esto me dio una disconformidad dolorosa. La primera recepción cultural mía limpia, clara, donde sentí "a partir de aquí, esto no lo dejes", fue en Tenerife en el año '55. Entre los años '54 y '55 tuve un profesor de preuniversitario, el último curso antes de

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3185
Artifara, ISSN: 1594-378X

la universidad, que empieza a hablarnos de Machado. Nos hizo leer sus obras y nos explicó. Claro, enseguida tuvo a cuatro o cinco alumnos que no lo dejábamos vivir. Aquello fue el principio. Pero fíjate tú que esto fue a los 17 años. Lo único que mis padres me habían dado a leer había sido Julio Verne y otros autores en lengua inglesa, yo leí por mi cuenta Dickens. Ese fue mi universo cultural de partida hasta que a los veinte años todo revienta con el libro misterioso de André Gide que no he vuelto a leer en mi vida: *Así sea, o la suerte está echada*. No lo he leído más porque me da miedo que cuando lo lea sea espantosa la decepción. Esa lectura dispara todo, el sesenta francés. Pero siempre en castellano, porque todas las traducciones son en castellano. Hasta que empiezo a escribir en catalán. Hasta los cuarenta años yo no empiezo mi cultura en catalán.

MMP- ¿Qué te genera escuchar hablar de *normalización lingüística*?

JM.- Me pone en guardia.

MMP.- Vamos a terminar con una pregunta sobre otro tema: ¿qué significó la literatura hispanoamericana en tu formación cultural?

JM.- Muchísimo. Sobre todo Neruda. Todo Neruda. Gran impacto de *Memorial de Isla Negra* porque me aclaró algo que yo no volvería a retomar hasta mi "normalización lingüística" *(risas)* que es la relación del poeta con su vida. *Memorial de Isla Negra* es una autobiografía poética y es un libro escrito hacia el final mas bien, o no al final pero muy adelantado. Ya había publicado su poemario más surrealista, *Residencia en la tierra*, que es de esos libros inolvidables. A mí me ha interesado siempre llegar a la frontera. Es decir, el vanguardista que dice aquella tontería de "quitemos el significado y así seremos más libres y llegaremos más lejos" es un idiota. Y entonces lo que más me gusta es acercame a la frontera pero no pasarme. Entonces me gustan aquellos poetas a quienes los popes del canon califican como vanguardistas y, en cambio, lo que permanece de ellos es lo que no es vanguardista. Por ejemplo César Vallejo también está en la frontera. Para mí los mejores poemas de Vallejo, como aquel de "hermano no te escondas", el del hermano muerto que parece que juega al escondite, es un poema que está en el límite del significado y que para mí es el mejor Vallejo. Me pasa lo mismo con Maiakovski. Él fue quien primero me dijo a mí qué es lo que yo quería decir. Y fíjate tú que el noventa y nueve por ciento de su obra no me aporta nada, pero de golpe escribe el poema "Al camarada Nette" que me deslumbra. También Apollinaire es un poeta que me aburre extraordinariamente en un tanto por ciento, pero aquellos poemas escritos desde las trincheras a su amada son enormes. Es decir: el poeta que es calificado de "vanguardista" pero no cruza la frontera, cuando no la cruza es extraordinario.

Barcelona, 20 de febrero de 2018

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Su alcuni aspetti della traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) di Enrique Jardiel Poncela

CARLOTTA PARATORE
Università degli Studi Roma Tre

Riassunto
L'articolo propone un'analisi delle possibilità di resa in italiano di alcuni elementi della comicità verbale in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* di Jardiel Poncela. Poiché tradurre l'umorismo significa mettere in contatto tra loro non solo due lingue, ma anche differenti forme del comico, indagarne gli esiti e le potenzialità risulta di particolare interesse, sia per il peculiare statuto del testo teatrale rispetto ad altri generi sia –nel caso di Jardiel– per l'assenza di traduzioni italiane del teatro del drammaturgo spagnolo.

Some Notes on the Italian Translation of *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) by Enrique Jardiel Poncela

Abstract
This article analyses the possibilities of rendering in Italian some elements of verbal comedy in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* by Jardiel Poncela. Since translating humor means putting in contact not only two languages, but also two different forms of comicity, investigating its outcomes and its potential is of particular interest, both for the peculiar status of the theatrical text with respect to other genres and —in Jardiel's case— for the absence of Italian translations of the Spanish playwright's theater.

Resumen
El artículo propone una reflexión sobre la traducción italiana de algunos elementos de la comicidad verbal en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Jardiel Poncela. Ya que traducir el humorismo no solo significa poner en contacto dos lenguas, sino también diferentes formas de comicidad, resulta de particular interés investigar las posibilidades de esta operación, más aún si se considera el estatuto peculiar del texto teatral con respecto a otros géneros y –en el caso de Jardiel– la ausencia de traducciones italianas del teatro del dramaturgo español.

1. INTRODUZIONE

Questo articolo prende le mosse da un lavoro di ricerca sulle strategie di sperimentazione linguistica e letteraria nel teatro di Jardiel Poncela e, nel caso specifico, dalla traduzione (ancora inedita) di una delle sue commedie più note: *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, pièce in tre atti portata in scena nel 1936, basata sulle vicende paradossali di due coppie e di un postino, i quali assumono un filtro dell'immortalità messo a punto da uno dei protagonisti.

Prima di esaminare e commentare i casi scelti, che hanno sollecitato particolari riflessioni nel processo traduttivo, bisogna segnalare alcuni elementi rilevanti. Il primo riguarda l'assenza di traduzioni italiane del teatro di Jardiel e, in generale, la collocazione del drammaturgo

Carlotta PARATORE, "Su alcuni aspetti della traduzione italiana di *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) di Enrique Jardiel Poncela", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 47-64.
Ricevuto il 13/02/2018 · Accettato il 23/12/2018

in una sorta di "purgatorio" (Ruiz Ramón, 1993), che la critica ha ricondotto a diversi fattori, intrinsechi al suo modo di fare teatro da un lato, e dall'altro indipendenti da esso[1].

Jardiel inizia la sua prima tappa come autore di commedie nella data emblematica del 1927[2] e sulla scia dell'impeto avanguardista –veicolato dai precetti di Ortega y Gasset[3] e dal modello di Gómez de la Serna, maestro indiscusso degli *humoristas* della cosiddetta "Otra generación del 27" a cui Jardiel si ascrive– si propone un intento di trasformazione del panorama teatrale spagnolo dell'epoca, definito da lui stesso "asqueroso" e "mugriento" (Valls e Roas, 2000: 9). Di questo intento la critica non ha mai riconosciuto in modo unanime l'effettività, e quello di Jardiel è stato spesso designato –specie dopo la guerra civile– con la formula liquidatoria di "teatro de evasión", in opposizione a una lettura positiva che invece lo ha definito un esempio di "teatro de lo inverosímil" (Ruiz Ramón, 1993: 29) [4].

A questo si aggiunga che Jardiel fa parte di quegli intellettuali che –con convinzione più o meno autentica– aderirono al regime franchista. Il che non lo rese esente dalla censura, che spesso intervenne, anche in maniera importante, nell'approvazione e quindi nella messa in

Artifara Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

[1] Ruiz Ramón (1993: 15-16) riassume in tre punti fondamentali le critiche mosse al teatro di Jardiel: in primo luogo la sua "vocación de éxito" lo portò a rinunciare in parte a una "rigurosa dramaturgia de lo inverosímil"; in secondo luogo, si è rimproverata a Jardiel la mancanza di un atteggiamento critico nei confronti della sua epoca, tanto che per alcuni il suo teatro "quedó en el aire, como una divertida prueba desenraizada y descomprometida". Infine, Jardiel non si sarebbe mai distanziato completamente dalle "formas teatrales aceptadas del teatro público de su tiempo", limitandosi a 'ritoccarne' alcuni tratti. A tale proposito, Ruiz Ramón (1993: 17) ci segnala che Enrique Díez-Canedo, in una recensione a *Una noche de primavera sin sueño* (1927) apparsa su *El Sol*, non riconobbe nella commedia alcun intento di rinnovamento, assegnandole la definizione di "juguete cómico".

[2] Occorre ricordare che le prime pièce teatrali di Jardiel, scritte in collaborazione con Serafín Adame, avevano come modello "el sainete y los dramas amorosos" (Conde Guerri, 1998: 84). Questa prima fase termina con il rifiuto dello scrittore delle opere composte con Adame e con il debutto di *Una noche de primavera sin sueño* (1927). Come già detto, Jardiel cambia rotta in virtù di un intento di rinnovamento, "propósito [...] loable porque renovar la cartelera española a la altura de los años veinte era una empresa difícil". Infatti, come ci ricorda Conde Guerri (1998: 84), "El tipo de obras con mayor auge es de ambiente burgués o festivo lo que deja muy poco lugar a los escritores considerados como comprometidos o innovadores [...] o a aquellos otros que habían intentado alterar los parámetros de la escena realista".

[3] Come segnala Alás-Brun (1995: 61) "Con la inverosimilitud como bandera, Jardiel sigue la consigna lanzada por Ortega de perseguir «la purificación del arte», que llevará a una eliminación de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista".

[4] Sulla ricezione critica del teatro di Jardiel, Ruiz Ramón (1993: 29-30) distingue due tappe essenziali: la prima –divisa in due dalla guerra civile– va dal 1927 al 1936 e dal 1939 al 1951 e si caratterizza per l'affermarsi di due tendenze contrarie. La prima vede nel teatro del drammaturgo precedente al 36 un proposito di rottura e trasformazione rispetto ai canoni dell'epoca, la seconda (dal 1939) –come già detto– vede opporsi due correnti di pensiero: una negativa che critica la "falta de compromiso con los problemas [...] de la sociedad española de postguerra", una positiva che pone l'accento sulla "estética del juego, del ingenio y de lo gratuito, considerada autosuficiente y valiosa en sí misma". La seconda tappa va dal 1952 al 1975 e si estende fino all'epoca post-franchista: essa sarebbe caratterizzata dapprima da un atteggiamento critico "más conciliatorio y más dialéctico" che vede in Jardiel e nel suo "teatro de lo inverosímil" una "forma de disidencia con el teatro triunfalista montada sobre el hueco de la ausencia de crítica directa", assenza che deve interpretarsi come un "silencio que dice su impotencia sin nombrarla". Secondo Ruiz Ramón questa lettura condurrà "a no pocos malentendidos" sulla drammaturgia dell'autore, dando vita a un filone che lo vuole precursore del teatro dell'assurdo, puntualizzando poi che "en general, la recepción crítica posterior a la muerte de Jardiel nunca confundió el «teatro de lo inverosímil» con el «teatro de lo absurdo», ni vio en aquel el precursor o el anuncio de éste". Secondo Alás-Brun (1995: 40), al contrario, "en muchos aspectos la comedia de humor, desarrollada por Jardiel y el grupo de Mihura (principalmente de 1939 a 1946, aunque con precedentes en los años treinta)", come nel caso di *Cuatro corazones* per Jardiel o di *Tres sombreros de copa* (scritta nel 32) per Mihura, "se anticipa al teatro del absurdo, desarrollado principalmente en los años cincuenta y sesenta"; i tratti di raccordo consisterebbero nella "ruptura de la lógica y la suspensión de las asunciones del espectador [...] la mentalidad prelógica, infantil, que pone al descubierto, por la vía del ridículo, el vacío de las convenciones sociales, los formulismos y los clichés".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

scena delle sue pièce[5]; d'altro canto questa adesione fu determinante nella sua valutazione artistica e personale, sia in vita[6], sia *post mortem*.

Questi aspetti, almeno in parte, potrebbero aver determinato la relegazione del drammaturgo, se non nell'oblio, in una sorta di 'limbo letterario' e aver causato inoltre la sua scarsa fortuna italiana, forse dovuta anche all'enorme eco di alcune figure del panorama letterario spagnolo del Novecento in Italia, 'colpevoli' di aver offuscato l'immagine di altri contemporanei (Nuria Pérez, 2003). Tuttavia, non bisogna dimenticare che dal 1933-34[7] fino alla fine degli anni 40 Jardiel ottiene pressoché costantemente, se non sempre quello della critica, un notevole successo di pubblico, che –croce e delizia del drammaturgo– non gli avrebbe consentito però una completa rottura con le forme teatrali codificate dell'epoca (Ruiz Ramón, 1993: 15-16).

Anche al vincolo contraddittorio con il pubblico, al cui gusto l'autore dovette in parte cedere per affermarsi, si può ricollegare uno degli aspetti su cui la critica ha messo l'accento con più insistenza, quello che vedrebbe nel comico di situazione l'elemento più innovativo della drammaturgia dell'autore, mentre il comico di parola, per via del debito con la tradizione e i suoi mezzi d'espressione, è stato relegato in secondo piano e considerato da molti scarsamente originale[8]. Lungi dal voler aprire un dibattito sulla questione, certo è che –in generale– come ci suggerisce Bergson (2017: 66), gli effetti comici si producono "grazie alla mediazione del linguaggio" e che "la comicità verbale segue da vicino il comico di situazione" (Bergson, 2017: 79).

Occupandoci ora della traduzione e delle difficoltà che si incontrano nel trasporre il comico da una lingua all'altra, nel nostro caso la questione è complicata dal fatto che il teatro di Jardiel è fortemente vincolato all'epoca in cui si inserisce[9], e dalla sfida costante che implica la trasposizione di un testo la cui comicità è sottoposta al rischio di un inesorabile invecchiamento. Si è cercato quindi di trovare una giusta misura che potesse conservare il gusto dell'epoca, lo stile dell'autore e al contempo –pensando non solo all'edizione italiana di *Cuatro corazones* ma anche a un possibile allestimento della commedia– si è tentato di attuare

[5] Su questo argomento si veda Muñoz Cáliz (2001a; 2001b). In tal senso è significativo quanto segnalato da Monleón (1971: 20) sul paradosso per cui "De un lado, Jardiel se declaraba totalmente partidario de la situación establecida; paralelamente, su teatro, por buscar lo inverosímil, por su libertad imaginativa, resultaba cada vez más agresivo". Questa apparente contraddizione si spiega, secondo Alás-Brun (1995: 47), nel "propósito de renovación estética" costante di Jardiel, "razón última de su enfrentamiento con lo establecido". Adolfo Prego (1966: 51) parla di "actitud de rebeldía" di Jardiel, e in linea con Alás-Brun, afferma che "la guerra personal de Jardiel contra la sociedad se libró solamente a cuenta de un arte, del arte de escribir comedias que se pareciesen, lo menos posible, a las comedias que ya estaban escritas".

[6] Si pensi ad esempio che nel 1944, durante una tournée in Sudamerica con la Compañía de Comedias Cómicas, il debutto a Montevideo fu interrotto dall'irruzione nel Teatro Artigas di un gruppo di esiliati spagnoli che videro in Jardiel "un embajador del franquismo" (Valls e Roas, 2000: 21). L'incidente costrinse Jardiel a interrompere la tournée e rappresentò un grosso danno –economico e morale– per il drammaturgo.

[7] Cioè dal successo ottenuto con *Margarita, Armando y su padre*, poi consacrato dal debutto di *Angelina o el honor de un brigadier* con un "éxito franco y creciente" (Jardiel, 1960: 389). Per una rassegna sulla riuscita delle commedie di Jardiel, si vedano i prologhi dello stesso autore, nei quali si danno resoconti puntuali sulla ricezione di pubblico e critica delle singole pièce.

[8] Si discosta da questa opinione Alás-Brun (1995: 39), sostenendo, ad esempio, che rispetto all'*astracán* –sebbene Jardiel e Mihura manifestassero la loro ammirazione per i creatori del genere– nella "comedia de humor" dei due drammaturghi "encontramos ahora verdadera renovación lingüística, no basada en el retruécano o el equívoco, ni tampoco en el uso del lenguaje vulgar o regional, como en los sainetes andalucistas o madrileñistas".

[9] Si vedano i numerosi riferimenti in *Cuatro corazones* a fatti e figure del tempo o della storia recente (per esempio nel dialogo tra Emiliano e Bremón all'inizio del II atto) e persino a prodotti in voga all'epoca, elementi generalmente mantenuti nella versione italiana per evitare una "acronizzazione" o uno stravolgimento delle "coordinate culturali"del testo, innecessari in una traduzione che non sia (anche) un adattamento per la scena.

delle strategie traduttive per far percepire con immediatezza l'effetto comico al lettore/spettatore della cultura ricevente[10]. Tuttavia, sulla traducibilità del comico occorre citare ancora una volta Bergson (2017: 66), che opera una distinzione "tra la comicità che il linguaggio esprime e la comicità che esso crea". Per il filosofo francese:

> La prima, a rigore, potrebbe essere tradotta da una lingua all'altra, salvo perdere gran parte della sua peculiarità trovandosi così trasposta in una nuova società, diversa per i suoi costumi, la sua letteratura, e soprattutto per le sue associazioni di idee. Ma la seconda è generalmente intraducibile. Deve il suo essere alla struttura della frase o alla scelta delle parole [...] Sottolinea le distrazioni del linguaggio stesso. È il linguaggio stesso, in tal caso, a diventare comico. (Bergson, 2017: 66)

Inoltre, si è considerato che tutte le scelte linguistiche della traduzione teatrale devono aspirare al costante mantenimento della tensione della performance, agevolando la cosiddetta "felicità" dell'atto linguistico[11].

Tra i tanti aspetti che possono determinare problemi nella traduzione del prototesto (che vanno dalla presenza della neologia, di termini culturo-specifici, sino ai casi più complessi, legati all'inserimento del verso con fini umoristici, all'impiego di termini polisemici o con doppia personalità semantico-grammaticale) gli esempi estratti dalla commedia dovrebbero mostrare alcuni dei passaggi più interessanti, e riguardano questioni legate al ritmo, alla presenza di metalogismi, di giochi di parole, del sopracitato inserimento del verso e della neologia[12].

2. QUESTIONI TRADUTTIVE: L'IMPORTANZA DEL RITMO

Il primo esempio proposto si colloca all'inizio del primo atto, che si svolge nel 1860 in una "mansión madrileña decimonónica" (Conde Guerri, 1992: XXVI): un postino (Emiliano) è da ore in attesa di essere ricevuto per consegnare al padrone di casa una raccomandata. Dopo aver tentato inutilmente di interrogare le domestiche, che entrano ed escono di scena senza sosta, il postino riesce finalmente a intercettare una delle "doncellas de servicio":

Es. 1 (Jardiel, 2000: 87)

MARÍA. (*Que iba hacia la derecha, deteniéndose.*) ¡Hola, buenas! ¡Loca vengo!... ¡Sin respiración vengo!... ¡Sin saber por dónde piso vengo!...	MARÍA. *(Mentre si dirige verso destra, si trattiene.)* Buonasera! Ecco, mi sembro matta!... Ecco, mi manca il fiato!... Ecco, non so neanche cosa faccio!...
EMILIANO. *(Hablando para sí.)* Ésta se va a explicar.	EMILIANO. *(Tra sé.)* Questa me la darà una spiegazione.

[10] Con un'attenzione al conseguimento del cosiddetto "effetto equivalente" (Boselli, 2005: 632), pur consci del fatto che sul concetto di equivalenza che si stabilisce tra testo originale e traduzione, come segnala Bertozzi (1999: 101), incide il "carattere relativo" di quest'ultimo "che risiede non solo [...] nel fatto che sempre nuova e unica è la fisionomia di ogni testo [...] ma ancor di più nel fatto che è il traduttore a riconoscere quel testo nella sua singolarità, a coglierne i valori, la rete di invarianti su cui si gioca l'equivalenza della sua traduzione, a individuare le soluzioni per realizzarla nel testo finale: è il traduttore la fonte prima della relatività dell'equivalenza". Inoltre –pur tenendo conto della differenza non trascurabile tra traduzione editoriale e per la scena, che non ammette "la possibilità di relegare le perplessità in nota" (Boselli, 2005: 632)– in virtù del principio di "pronunciabilità" ("The first law in translating for the theater is that everything must be speakable", Corrigan, 1961: 100) ci si è prefissati di non trascurare quella che per Corrigan (1961: 100) è una delle priorità del traduttore del testo teatrale: "it is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear. He must be conscious of the gestures of the voice that speaks".

[11] Sulle condizioni di felicità, che nel testo drammatico sono costitutive dell'azione, si veda Delli Castelli (2006).

[12] Gli esempi sono stati inseriti in tabella e numerati in ordine progressivo. Ogni caso esaminato è affiancato da una proposta di traduzione, rispetto alla quale –talvolta– si indicano nel testo possibili alternative.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

MARÍA. ¡Vaya un día!... ¡Menudo día!... ¡Dios mío, qué día!	MARÍA. Che giornata!... Che giornataccia!... Oddio che giornata!
EMILIANO. Mal día, ¿eh?	EMILIANO. Brutta giornata, eh?
MARÍA. ¡Uf!... ¡Qué día! ¡¡Qué día!!... Pero y usted, ¿qué hace aquí todo el día?	MARÍA. Uff!... Che giornata! Che giornata!!... Ma, lei che ci fa ancora qui?
EMILIANO. Pues ya lo ve usted; pasando el día. Ni he conseguido que me firmen el certificado ni enterarme de lo que ocurre en la casa.	EMILIANO. Non vede? Sto passando la giornata. Non sono riuscito né a farmi firmare la raccomandata né a capire cosa succede in questa casa.
MARÍA. ¡Flojo es lo que ocurre en la casa!...	MARÍA. Eh... Se sapesse cosa succede in questa casa!...
EMILIANO. Oiga usted: ¿y qué es lo que ocurre?	EMILIANO. Scusi, ma che succede?
MARÍA. ¿Que qué ocurre? Mentira parece lo que ocurre. Espérese usted, que voy a ver si ha ocurrido algo más.	MARÍA. Che succede? Non sembra vero quello che succede. Anzi aspetti, che vado a vedere se è successo qualcos'altro.

Nel rapidissimo scambio di battute si sfrutta uno dei meccanismi più produttivi nella commedia[13], la ripetizione, che nel caso in esame dà luogo a uno scambio ai limiti dell'inverosimile. L'agitazione crescente è segnata dalla triplice reiterazione, dapprima di *vengo* (sempre in ultima posizione), che spezza in tre unità il ritmo della battuta[14], e poi del sostantivo *día*[15] che permette a Emiliano di chiudere lo scambio, interrompendo ironicamente la catena della ripetizione. Nel caso in esame la funzione ritmica sembra determinante, e per mantenerne almeno in parte l'essenza si è scelto di tradurre il verbo (*vengo*) con un'interiezione dal valore enfatico (*Ecco*), che –inevitabilmente anticipata rispetto alla disposizione del prototesto– non altera la misura sillabica dell'elemento del TO e, oltretutto, ha con quest'ultimo un legame di assonanza. Per quanto riguarda la seconda battuta di María, si mantiene la variazione sinonimica delle tre esclamazioni ("Che giornata!... Che giornataccia!... Oddio che giornata!"); mentre nella terza, poiché l'alterazione della misura sillabica è inevitabile in traduzione (*día-giornata*), per non appesantire il testo tradotto, rallentandone eccessivamente la cadenza, si è scelto di omettere un tassello della catena della ripetizione ("Ma, lei che ci fa ancora qui?") senza compromettere né il senso né, in fin dei conti, il carattere concitato dello scambio.

Alla prima serie anaforica ne segue una seconda, meno estesa, che chiude definitivamente il paradossale dialogo e che stavolta poggia sulla ripetizione del verbo *ocurrir*, ovviamente riprodotta nel TA. È interessante segnalare, per quanto concerne la traduzione, la presenza di un'espressione ("¡Flojo es lo que ocurre en la casa!") che sembra sfruttare il ricorso all'antifrasi: ovvero si usa una formula attenuativa ("Flojo es"), di senso opposto a quello letterale, con un valore rafforzativo (e ironico). In base ai riscontri effettuati, l'espressione non appare in altre commedie di Jardiel[16] né risulta d'uso comune. Dunque, la traduzione proposta ("Eh... Se sapesse cosa succede in questa casa!") mantiene il senso del messaggio, anche se attenua il

[13] Valls e Roas (2000: 87, nota 12) segnalano che "estos «líos de palabras», como los llama Jardiel, eran un procedimiento típico de la alta comedia", che l'autore sfrutta tanto in *Cuatro corazones* quanto nel resto della sua produzione, inclusa quella romanzesca.

[14] Si noti l'informalità del registro, qui sottolineata anche dall'uso dell'espressione figurata e colloquiale "(no) saber alguien donde pisa".

[15] Oltre alla disposizione tripartita delle battute di María, si noti il climax ascendente che segna il flusso delle esclamazioni.

[16] Tuttavia, si notino le possibili analogie tra questa battuta e la seguente, tratta da *El cadáver del señor García*, in cui Jardiel sembra sfruttare un meccanismo decisamente affine: "MIRABEAU. Pero, ¿qué le pasaría a este señor en la calle de Espoz y Mina para que maye de esta manera? [...] EL FORENSE. *(Asustado sólo de recordarlo.)* ¿Lo de?... ¡Casi nada fué lo de la calle de Espoz y Mina! Si les contase a ustedes lo que me pasó a mí con un suicida de la calle Espoz y Mina, no dormirían ustedes en tres noches..." (Jardiel, 1960: 265). Oltre all'antifrasi ("¡Casi nada fué"), si evidenzia un procedimento analogo anche nella costruzione della frase, con il ricorso alla dislocazione.

carattere colloquiale del TO e la connotazione enfatica che l'espressione sembra possedere; questa connotazione potrebbe essere restituita nel metatesto con una soluzione come: "Diciamo pure: cosa non sta succedendo in questa casa!", affidando all'intonazione il compito di rimarcare il meccanismo antifrastico e quindi l'ironia amara della battuta di María.

2.1 Metalogismi

Dopo una serie di equivoci, Emiliano viene finalmente a sapere che il problema della casa riguarda l'eredità che il giovane padrone, Ricardo Cifuentes, ha avuto dal ricco zio, il quale però ha disposto nel testamento che il nipote entri in possesso del cospicuo lascito solo dopo sessant'anni. La soluzione arriva dal dottor Bremón, una sorta di scienziato pazzo che risolverà le difficoltà dell'ereditiero con l'invenzione dei sali dell'immortalità, facendo sì che il passare del tempo non rappresenti un ostacolo. L'abbondanza di situazioni assurde nella commedia va spesso di pari passo con l'impiego di metalogismi e il sottile superamento dei limiti del verosimile, con fini espressivi e allo stesso tempo ironici, è marcato in più occasioni dalla presenza dell'iperbole[17].
Le immagini iperboliche, non di rado, si rintracciano nelle battute di Ricardo e sono associabili all'entusiasmo delirante che quest'ultimo prova nei confronti del dottore e della sua sensazionale scoperta. Queste immagini, talvolta, sfruttano l'idea della verticalità e danno vita a espressioni non lessicalizzate, possibile segno di un'intenzione di sperimentazione sul piano linguistico da parte dell'autore:

Es. 2 (Jardiel, 2000: 114)

RICARDO. *(A Luisa.)* Déjeme... ¿Dónde está ese fenómeno? ¿Dónde está Bremón? *(Cruza la escena como una tromba, sin preocuparse de Valentina ni de nadie.)* ¡Bremón!... ¡Coloso!... ¡Pirámide!...	RICARDO. *(A Luisa.)* Mi lasci... Dov'è quel fenomeno? Dov'è Bremón? *(Attraversa la scena come un fulmine, senza badare a Valentina e agli altri.)* Bremón! Colosso! Piramide!
BREMÓN. ¡Hola!	BREMÓN. Salve!
RICARDO. Catedral empalmada... Río puesto de pie...	RICARDO. Monumento vivente... Vetta inarrivabile...

Il caso in esame è particolarmente interessante: in primo luogo occorre soffermarsi sul climax, sull'intensità crescente delle immagini e delle espressioni (*coloso* – *pirámide* – "catedral empalmada" – "río puesto de pie") che a livello semantico e sintattico aumentano di complessità (dalla singola unità lessicale al sintagma). Si osservi poi la valenza metaforica delle espressioni "catedr*al* emp*al*mada" e "río puesto de pie", che oltre all'idea dell'altezza sfrutta la personificazione dell'elemento inanimato e, pur non essendo fissata nell'uso, si ritrova in altri testi letterari, come, ad esempio, in un verso de "La monja gitana" di Lorca[18]. L'espressione, inoltre, è attestata in alcune fonti della metà dell'Ottocento e fa riferimento all'inaugurazione della Fuente de San Bernardo di Madrid, che per via dell'imponente getto d'acqua si guadagnò l'epiteto di "río puesto de pie" (o "río vertical")[19]. Tenendo in considerazione la

[17] Valls e Roas (2000: 346) ci ricordano che "Un procedimiento fecundo para lograr la comicidad de un enunciado es utilizar términos o expresiones hiperbólicas que resaltan el carácter desproporcionado o exagerado de una escena".
[18] La poesia citata è inclusa nel *Romancero gitano* (1928) e i versi in questione recitano: "¡Qué ríos puestos de pie / vislumbra su fantasía!" (García Lorca, 1997: 242). Non è da escludere un'allusione a Lorca, benché questa suggestione non sia supportata, al momento, da ulteriori riscontri testuali.
[19] Su questo aneddoto si veda Félix Boix Merino (1925: 24): "Las aguas ascendieron a gran altura, motivando la gráfica frase, que por entonces se hizo célebre, de que el inmenso surtidor era "el río Lozoya puesto de pie".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

data in cui si svolge l'azione del I atto (1860) e il carattere proverbiale che pare avesse acquisito l'espressione, non è da escludere che qui ve ne sia un richiamo.

La traduzione, in questo caso, pur tenendo conto della singolarità delle espressioni e delle attestazioni citate, ha privilegiato il mantenimento parziale dei due elementi costitutivi (*Catedral-Monumento/río-vetta*), usando un'espressione codificata nel primo caso ("Monumento vivente") e nel secondo un'espressione figurata che conserva l'idea della verticalità e la presenza di un elemento naturale, in alternativa all'iniziale ipotesi di una traduzione più letterale (fiume levato in piedi/fiume che s'innalza al cielo), la cui mancata adozione si deve a questioni di fruibilità scenica.

2.2. La traduzione dei giochi di parole: perdite e compensazioni

L'impiego del gioco di parole è tra gli elementi dell'umorismo verbale più abbondanti nel testo. Nell' esempio che segue siamo alla fine del primo atto; dopo aver ascoltato in segreto la conversazione in cui Bremón annuncia ai protagonisti l'invenzione dei sali, Emiliano pretende di partecipare all'esperimento, con la minaccia di rivelare al mondo la scoperta del dottore. In questo caso il meccanismo si appoggia sulla doppia valenza semantico-grammaticale del termine cardine (*sal*) e, a livello retorico, sull'uso della dilogia e del polittoto:

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Es. 3 (Jardiel, 2000: 122)

EMILIANO.[...] Porque ustedes comprenderán que esto de poder tomar una cosa para no morirse nunca no ocurre todos los jueves, y sería yo el cretino mayor del Reino si perdiera esta ocasión, que es lo que se dice una ganga... Así es que vayan preparando mi sal... ¡Venga sal!	EMILIANO. [...] Capirete bene che l'opportunità di prendere una cosa che rende immortali non capita tutti i giorni, e io sarei l'uomo più cretino del mondo se perdessi questa occasione, che, come si suol dire, è un affarone... quindi fuori i sali... Avanti, fuori!
BREMÓN. ¿Sal? *(Suenan unos golpecitos en la puerta del foro.)*	BREMÓN. Fuori dove? *(Dalla porta di mezzo si sente bussare.)*
EMILIANO. ¡Sal! ¡Sal! ¡Sal!... Digo... entra... Es doña Luisa. *(Entran Luisa y María con el champagne y los pasteles, el agua y los vasos.)*	EMILIANO. Fuori! Fuori! Fuori!... Cioè, voglio dire... dentro... è la signora Luisa. *(Entrano Luisa e María con lo champagne, i pasticcini, l'acqua e i bicchieri.)*

Poiché il verbo spagnolo *salir* è un falso amico, occorre rintracciare un espediente che in traduzione riproduca l'antitesi *salir/entrar* presente nel TO, il malinteso evidenziato dall'interrogativa di Bremón (*¿Sal?*), l'autocorrezione di Emiliano e il suo invito a entrare in scena riferito alla servitù. Tra le possibili soluzioni si può sfruttare la dicotomia *fuori/dentro*: in tal caso il termine *fuori*, con funzione interiettiva e per ellissi del verbo, può intimare di consegnare o mostrare qualcosa, e quindi appare funzionale per salvaguardare l'atteggiamento perentorio di Emiliano e la forza aggressiva dell'atto illocutorio (direttivo). L'avverbio *dentro*, comunemente opposto a *fuori* (anche in espressioni figurate d'uso comune) avrebbe una funzione speculare a quest'ultimo, sempre con il verbo (di moto, in questo caso) sottinteso. Inoltre, è apparso opportuno ricorrere ad un'amplificazione per aggiunzione nella resa dell'interrogativa ("Fuori dove?") per rendere più evidente in traduzione il meccanismo dell'equivoco.

Il secondo caso scelto si colloca alla fine del II atto. La parte centrale della commedia si svolge su un'isola deserta, unico rifugio possibile per i protagonisti che, dopo aver assunto la pozione della vita eterna, si sono visti costretti all'isolamento. Alla fine dell'azione, la scoperta di misteriose orme conduce al ritrovamento di Heliodoro, il primo marito di Hortensia –ora

moglie di Bremón– scomparso durante un naufragio sessanta anni prima. Benché Heliodoro sia ormai un selvaggio centenario, la sua comparsa suscita la gelosia del dottore; Emiliano propone quindi di separarlo da Hortensia legandolo a una palma da cocco:

Es. 4 (Jardiel, 2000: 155)

BREMÓN. Llévatelo... Donde yo no lo vea... Donde no sepa que existe.	BREMÓN. Portalo via... Dove non possa vederlo... Dove non sappia che esiste.
EMILIANO. Sí, señor, sí. Vamos a amarrarle a un cocotero, Ricardo.	EMILIANO. Sì, signore. Andiamo a legarlo a una palma, Ricardo.
RICARDO. Vamos. Echa aquí una mano, Valentina.	RICARDO. Sì, andiamo. Dacci una mano, Valentina.
EMILIANO. Anda, Heliodoro, hijo; ven con nosotros. Vamos ahí, a partir cocos...	EMILIANO. Forza, Heliodoro, vieni con noi. Andiamo là, a spaccare i cocchi...
HELIODORO. ¿Cocos?	HELIODORO. Cocchi?
EMILIANO. Sí, hijo, sí; y si te quedas aquí el coco partido puede que sea el tuyo.	EMILIANO. Sì, dai! Che se resti qui, invece del cocco, potrebbe spaccarsi una zucca, la tua...

Il problema è rappresentato dal termine *coco* che, nel linguaggio colloquiale, può indicare la "cabeza humana". Un'equivalenza funzionale si ritrova nel termine italiano "zucca" che conserverebbe, come nel TO, il doppio livello di significato, rispettando anche il riferimento metaforico al frutto e quindi, per somiglianza di forma, alla testa. Tuttavia, una sostituzione sistematica di *coco* con *zucca* in questo passaggio darebbe luogo a delle incoerenze e si rivelerebbe fuorviante rispetto alla circostanza descritta, soprattutto perché Emiliano suggerisce di legare il selvaggio a un *cocotero*. Una possibile soluzione potrebbe consistere nell'intervenire solo nell'ultima battuta di Emiliano, in modo da mantenere almeno parzialmente il gioco di parole del TO, ricorrendo di nuovo a un'amplificazione nel TA (si veda l'inciso assente nel testo fonte, che conduce all'opposizione cocco/zucca: "Sì, dai! Che se resti qui, invece del cocco, potrebbe spaccarsi una zucca, la tua").

Il terzo caso è forse il più interessante e controverso. Siamo quasi alla fine del III atto, che si svolge nel 1935 a Madrid, dove i protagonisti hanno fatto ritorno e ora vivono una vita "a marcha atrás", come ci suggerisce il titolo della commedia. Infatti –tranne Emiliano, secondo il quale "morirse es un error" (Jardiel, 2000: 177)– alla fine dell'atto precedente i protagonisti hanno assunto un antidoto che porrà fine al tedio e alle sofferenze dell'immortalità, permettendo loro di ottenere la morte, ma solo dopo aver vissuto a ritroso tutte le fasi della vita. Nel III atto, quindi, le due coppie ringiovaniscono gradualmente e si comportano come adolescenti; tuttavia, il caso in esame è slegato dall'azione e dall'assurdo di base e, in maniera inusuale nella commedia, presenta delle ambiguità. I curatori delle edizioni della pièce (Valls e Roas, 2000: 178, nota 18; Conde Guerri, 1992: 107, nota 5) ci suggeriscono che il *reparto* citato da Emiliano, inteso come "consegna"/"distribuzione" potrebbe riferirsi all'equa distribuzione della ricchezza promossa dai partiti di sinistra, e alla consegna della corrispondenza di cui Emiliano era incaricato quando era postino. La relazione polisemica, ancora una volta, sarebbe quindi il perno su cui costruire la battuta:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Es. 5 (Jardiel, 2000: 178)

BREMÓN. No te envidiamos tu inmortalidad, Emiliano. ¿Qué vas a ver con los tiempos que corren en Europa, jaleos políticos?	BREMÓN. Non invidiamo la tua immortalità, Emiliano. Con i tempi che corrono in Europa, chissà quante ne vedrai... disordini politici?
EMILIANO. Pues no crea usted que no estoy interesado en eso. Lo único que me chincha es pensar que pueda llegar el reparto... porque como he sido cartero...	EMILIANO. Beh, non creda che la questione mi lasci indifferente. Mi scoccia solo il pensiero che la distribuzione della ricchezza venga imposta... dato che in Posta ci lavoravo...

In un precedente contributo (Paratore, 2018: 320) ho ipotizzato che nel termine *reparto*, inteso invece come 'cast', si nasconda un'allusione metateatrale: l'ex postino sarebbe scocciato all'idea che, in una futura spartizione dei ruoli, possa di nuovo toccargli quello di *cartero* sulla scena teatrale e della vita. Seguendo questa interpretazione, purtroppo non sembra possibile giungere a soluzioni soddisfacenti in traduzione. Poiché Bremón parla di "jaleos políticos" nella battuta precedente e il III atto si svolge nel 1935 –epoca in cui prendono piede l'espansionismo e l'estremismo ideologico che condurranno alla II Guerra Mondiale– una prima ipotesi è stata quella di sostituire il *reparto* con la *cartolina*, in riferimento alla 'cartolina precetto' che si riceveva quando si era chiamati alle armi, ma questa deviazione è stata poi considerata rischiosa e potenzialmente ambigua. Quindi –pur nell'impossibilità di rimanere fedeli al TO se si vuole produrre un effetto comico nel TA[20]– si è scelto di mantenere l'idea del "reparto de bienes" a cui alluderebbe Emiliano, con l'aggiunta di un'amplificazione che ne specifichi il senso ("della ricchezza"), per poi giocare con il verbo italiano *imporre* e conservare il nesso con l'antico lavoro del *cartero*, facendo riferimento non alla professione, bensì al luogo in cui questa si svolge. Come si può notare, la battuta, più che sulla polisemia, in traduzione sarebbe giocata sull'aspetto prosodico e sull'omofonia parziale prodotta dall'accostamento del participio (*imposta*) e del sintagma preposizionale ("in Posta").

È interessante segnalare altri casi di inevitabile perdita in traduzione, esaminando un passaggio emblematico, in cui la dissimetria tra le due lingue genera un importante scarto nella resa del gioco di parole. Quando nel III atto i protagonisti sono intenti a osservare il nipote dell'assicuratore Corujedo del I atto, si soffermano sull'aspetto del naso del personaggio che –a detta di Emiliano– ricorda per la forma quello del suo avo:

Es. 6 (Jardiel, 2000: 179)

EMILIANO. ¿A ver? Y las mismas narices...	EMILIANO. Vediamo un po'? E lo stesso naso...
BREMÓN. No, perdona, Emiliano; pero las narices las tiene este señor menos puntiagudas.	BREMÓN. No, Emiliano. Scusa, ma il naso di questo signore è più appuntito.
CORUJEDO. ¿Eh?	CORUJEDO. Prego?
EMILIANO. ¡Qué va!... Míreselas usted así, de perfil. Tan apinochadas como las del otro. *(Le da la vuelta a Corujedo como si fuera un mueble.)*	EMILIANO. Macché!... Lo guardi di profilo. Ce l'ha alla Pinocchio proprio come l'altro. *(Gira intorno a Corujedo come se fosse un mobile.)*
BREMÓN. *(Examinándole.)* ¡Pchs!... De perfil, sí; pero... Bájale la cabeza. *(Emiliano le baja la cabeza a Corujedo.)* Ahora súbesela... *(Emiliano se la sube.)* Sí, sí. Son las mismas narices.	BREMÓN. *(Mentre lo esamina.)* Bah!... Di profilo, sì; però... Abbassagli la testa. *(Emiliano abbassa la testa a Corujedo.)* Adesso alzagliela... *(Emiliano gliela alza.)* Sì, sì. Lo stesso naso.
EMILIANO. *(Triunfalmente soltando a Corujedo.)* Las mismas narices, hombre.	EMILIANO. *(Lascia andare Corujedo, con aria soddisfatta.)* Lo stesso naso, lo dicevo io!
CORUJEDO. ¿Y puede saberse a qué narices viene esto?	CORUJEDO. Si può sapere di che diavolo parlate?

[20] Tenendo conto di quanto afferma Boselli (2005: 636) quando parla di "soluzioni [...] che si distacchino anche molto dall'originale ma che per essere considerate «traduzioni» dovranno cercare un punto di contatto".

Adottando l'espediente della ripetizione, che deve sfociare nella battuta finale di Corujedo, Jardiel sfrutta la doppia personalità semantico-grammaticale del lessema per ottenere l'effetto comico. Il termine *narices* (che in spagnolo rientra in numerose locuzioni colloquiali) viene ripreso nel finale con valore interiettivo e usato come rafforzativo dell'espressione nel sintagma interrogativo "a qué narices viene esto?", che esprime "una reacción adversa ante lo enunciado o realizado por el interlocutor" (del Barrio de la Rosa, 2015: 1017). In italiano non si ha un'esatta corrispondenza lessicale per riprodurre la funzione grammaticale dell'elemento, e la naturale traduzione di *narices* dev'essere ricercata in interiezioni come *diavolo! diamine! accidenti!* e affini. L'unico modo per mantenere il meccanismo di ripresa, in questo caso, sarebbe quello di stravolgere radicalmente la sequenza, adottando un nuovo termine di partenza capace di creare, in ultima battuta, un effetto analogo a quello del TO (ad esempio: denti /accidenti), oppure rielaborare la battuta finale di Corujedo in modo che si possa agganciare al termine cardine, con una soluzione come "Non mi starete mica prendendo per il naso?!"/"Mi sento preso per il naso!", ecc.

La dissimmetria gioca un ruolo decisivo anche nella resa di un altro gioco di parole. Prima di assumere i sali della vita eterna alla fine del I atto, i protagonisti osservano la fiala che li contiene; Valentina si sorprende delle piccole dimensioni della provetta e la sua osservazione viene commentata scherzosamente da Ricardo:

Es. 7 (Jardiel, 2000: 120)

RICARDO. Hay que brindar antes de tomarnos las sales.	RICARDO. Prima di prendere i sali dobbiamo brindare.
BREMÓN. Aquí están. *(Saca un frasquito del bolsillo.)*	BREMÓN. Eccoli qui. *(Tira fuori dalla tasca una boccetta.)*
VALENTINA. ¿Ése tan chiquitín es el frasco de las sales?	VALENTINA. Com'è piccola la boccetta dei sali!
RICARDO. ¡Qué frasquito más salado!...	RICARDO. Com'è fino questo sale!...
HORTENSIA. ¡Que en un sitio tan pequeño quepa una cosa tan grande!... *(Suenan unos golpes en el foro.)*	HORTENSIA. Una cosa così grande in una così piccola!... *(Dal fondo si sente bussare.)*

Come si può osservare, l'aggettivo *salado* qui si riveste della sua doppia accezione, quella letterale ("salato") e quella figurata di "spiritoso", "acuto". Anche in italiano l'aggettivo può avere un senso figurato (cioè quello di "costoso" o di "pungente"), ma non quello che possiede nel prototesto. Alla luce di ciò, è sembrato opportuno impiegare un termine diverso, che in italiano avesse un rapporto –seppur parziale– con quello del TO; infatti l'aggettivo *fino* stabilisce una relazione con il sale nella sua accezione standard di "raffinato", "puro" (in tal senso rientra comunemente in espressioni riferite all'elemento, come "sale fino") e come nel TO –nella sua accezione figurata di "acuto"– riesce a innescare il doppio senso, rivelando un legame semantico con l'elemento del testo spagnolo.

2.3 L'inserimento del verso

Come anticipato, l'inserimento di versi nella commedia[21] impone un ulteriore esercizio di trasposizione, non privo di qualche difficoltà, sebbene i brevi componimenti che appaiono

[21] Confessa Jardiel nella nota *Interviú del editor con el autor* che nelle sue commedie "más desatinadamente cómicas" ha sempre cercato di "infundir una corriente subterránea de poesía, sin la cual lo cómico toma fatalmente un aire lúgubre y descorazonado" (Jardiel, 1970: 1305). Ritengo che questa corrente sotterranea, che raggiunge l'apice con *Angelina o el honor de un brigadier* (scritta interamente in versi), sia da rintracciarsi anche nelle didascalie dell'autore.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

nella pièce non presentino complessità strutturali e linguistiche. In *Cuatro corazones* è Hortensia il tramite di uno degli espedienti comici più usati da Jardiel, e le sue poesie (tre nel I atto, due nel II), oltre a scandire l'andamento della vicenda, fanno da contraltare (per lei inconsapevolmente comico) alla solennità apparente di alcune circostanze dell'azione.

Seguendo lo svolgimento degli eventi, il primo caso è costituito dalla strofa che la donna declama poco dopo la sua entrata in scena nel I atto, ricordando il padre fucilato in Venezuela[22]:

Es. 8 (Jardiel, 2000: 107)

Papá Pancho, papá Pancho: tú, que amabas las hamacas, y el mate, y el sombrero ancho, fuiste a morir, entre estacas, en un rancho de Caracas: ¡en un rancho, papá Pancho, papá Pancho!...	Papà Pancho, papà Pancho: tu che le amache hai amato, e il mate, e il sombrero ampio, sei morto sullo steccato a Caracas, in un rancho: in un rancho, papà Pancho, papà Pancho!

Il carattere ridicolo dei versi si evidenzia fin dal titolo, tanto che Emiliano non ne capisce il senso: "EMILIANO. ¿Papapancho? Eso será alguna fruta de allá..." (Jardiel, 2000: 107), malinteso forse giocato sul significato del termine *papa* (*patata* nello spagnolo americano) e sull'abuso dell'allitterazione che genera un effetto cacofonico. La strofa si compone di ottosillabi e un *pié quebrado* (verso 6) e segue lo schema rimico ababbaa; se dal punto di vista semantico non ci sono oscurità, l'aspetto fonetico risulta più elaborato, con la rima interna (imperfetta) e l'allitterazione al verso 2 (*ama*b*as*-h*amacas*), parzialmente ripresa al verso 3 (*ma*te), e l'anafora ai versi 5-6. In traduzione si mantengono integralmente tutti gli elementi culturo-specifici presenti (*mate*, *sombrero*, *rancho*), perfettamente riconoscibili per il lettore/spettatore italiano e, ovviamente, il nome della città di Caracas, la cui conservazione impone un problema di rima che si può risolvere con un'inversione ("a Caracas, in un rancho"), si riproducono agilmente l'allitterazione (*ama*che-*ama*to) e l'identità omofonica della rima interna del verso 2 con l'omoteleuto (*che* le ama*che*), che ricade su elementi diversi rispetto al TO.

Il caso seguente rappresenta un unicum, poiché i versi di Hortensia sono recitati da Bremón, che conosce a memoria i componimenti della sua amata:

Es. 9 (Jardiel, 2000: 113)

Ni de que haga buen tiempo puede uno responder, pues después de unos días de un sol casi de estío de pronto viene el frío, se acumulan las nubes y empieza a llover. ¡Y es que el mundo es un lío, amigo mío. ¡Y qué se le va a hacer!	Nemmeno il tempo si può indovinare, dopo giorni di sole quasi estivo fa freddo all'improvviso, s'addensan le nubi, inizia a diluviare. Che pasticcio di mondo, caro amico! Che ci possiamo fare?

Sarebbero molti gli esempi in cui si riscontrano alcuni dei meccanismi propri dell'agire poetico nella descrizione dei personaggi, dei loro stati d'animo ecc., tendenza questa che meriterebbe, in altra sede, uno studio approfondito.

[22] Alás-Brun (1995: 65-67) menziona questi versi di Hortensia come "un ejemplo más elaborado de contrapunto", tecnica che –secondo la studiosa– ha in Jardiel "una finalidad exclusivamente cómica" (la stessa tecnica si riscontra in Mihura, che tuttavia ne fa un uso distinto rispetto a Jardiel) e consiste "en yuxtaponer una acción o comentario grotesco o ridículo a una situación o parlamento de tono solemne o trágico, anulando el efecto «serio» de éste"; in questo caso l'impiego del "contrapunto" si caratterizza per il fatto che "los personajes no perciben lo grotesco de la situación".

La strofa si compone di sei versi (con schema rimico abbaba), che ancora una volta mettono in risalto il predominio dell'aspetto fonetico (e ritmico) su quello semantico. Anche in questo caso è il secondo verso a mostrare la condensazione maggiore di espedienti retorici, con la doppia allitterazione (in "*pues* des*pués*" e in "*de*spués *de* unos *día*s *de* un sol casi *de* estío") e con la ripetizione del fonema *–s*. Questi elementi sembrano creare effetti di ridondanza ed evidenziare lo scarso valore dei versi di Hortensia, qui sottolineato anche dalla rima interna del verso 5 (*lío-mío*) con l'impiego di un termine colloquiale (*lío*) e dell'allocutivo ("amigo mío"), dal tono informale e poco consoni al registro solitamente elevato della composizione poetica. Questa tendenza si conferma nell'esclamazione dell'ultimo verso, con l'uso di un'espressione che contribuisce ulteriormente all'abbassamento di tono e a determinare il carattere discorsivo e quasi colloquiale della chiusa.

La proposta di traduzione qui si è piegata alle differenze ritmiche dovute al verso ossitono nel TO (vv. 1-4-6) e all'inevitabile allungamento che una traduzione più letterale dei versi 1-2 avrebbe determinato (per altro innecessariamente, data l'impossibilità di riprodurre fedelmente la ripetizione di suoni nel TA, e quindi di rendere lo stesso effetto di ridondanza). La dominante, in questo caso, va ricercata nell'ottenimento di una nuova costante ritmica in traduzione, nella quale predomina il verso di 11 sillabe (con un'anomalia al v. 4) che si alterna con il settenario dei vv. 3-6; oltre a rispettare l'aspetto semantico, si è cercato anche di riprodurre la natura informale degli ultimi due versi, mantenendo il carattere colloquiale di *lío* e della forma allocutiva.

Nel terzo esempio l'assunzione dei sali di Bremón è preceduta dal brindisi dei protagonisti, suggellato dai versi improvvisati della "poetisa cursi" (Alás-Brun, 1995: 67):

Es. 10 (Jardiel, 2000: 123)

Por la burla cruel que a la muerte le hacemos; por la inmortalidad, que ya no tiene duda... Por el vivir eterno y dichoso... ¡Brindemos con *champagne* de la Viuda!	Alla burla crudele che alla morte facciamo; all'immortalità, che ormai è certa, lo so... Al vivere eterno e beato... Brindiamo con lo *champagne* della Vedova Clicquot!

La strofa si compone di quattro versi con rima alternata (abab) che si mantiene in traduzione con qualche piccolo espediente: la *Viuda* a cui allude Hortensia –come indicano Conde Guerri (1992: 45, nota 14) e Valls e Roas (2000: 123, nota 44)– è quella di Jean Clicquot, che lasciò in eredità alla giovane moglie la nota fabbrica di champagne. La traduzione letterale *viuda-vedova* comporterebbe due problemi: il primo legato al ritmo, alla differenza sillabica e alla diversa posizione dell'accento tonico, e il secondo alla rima *duda-viuda*, molto difficile da riprodurre in italiano. Dunque, se si può mantenere facilmente la rima tra il primo e il terzo verso e l'anafora presente nei primi tre, il caso dei versi 2 e 4 non è altrettanto semplice da risolvere. Nella proposta di traduzione quindi, il secondo emistichio del verso 2 si allunga, con l'aggiunta di una formula usata come inciso ("lo so") che sottolinea il concetto già espresso e dà un tono più discorsivo rispetto all'originale, ma consente la rima con l'ultimo verso (basata sull'identita dei suoni e non della grafia), che si ottiene grazie all'esplicitazione del riferimento del TO ("Vedova Clicquot").

Come già accennato, sono due le poesie che Hortensia recita nel II atto. Nel primo caso, la monotonia della vita eterna, scandita dalla reiterazione di gesti quotidiani e acuita dall'isolamento forzato dalla civiltà, per la donna si spezza solo grazie al comporre versi, ora accolti con insofferenza dagli altri personaggi, incluso Bremón, ormai stufo all'idea di una "eternidad poética" (Jardiel, 2000: 142):

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Es. 11 (Jardiel, 2000: 141)

No se acostumbra uno a la afrenta	All'offesa non ci si può abituare
ni al duro hierro, ni al cruel palo.	né al duro ferro né al legno crudele.
Por más que el alma se violenta,	Per quanto l'anima si possa forzare,
no se acostumbra uno a lo malo.	non ci s'abitua mai al dispiacere.

La strofa di quattro versi con rima alternata (abab), con l'anafora (e il parallelismo sintattico) dei vv. 1 e 4 ("No se acostumbra uno a") e quella interna al v. 2 ("ni al duro hierro, ni al cruel palo") mettono di nuovo l'accento sull'importanza delle figure di suono (allitterazione) e di parola, specie per ripetizione (anafora)[23]. Difficile mantenere in traduzione la misura sillabica del TO, per via dell'inevitabile allungamento prodotto da *cruel*, *palo* e da *lo malo* ai vv. 2 e 4. A livello retorico, sia *hierro* sia *palo* indicano entrambi un colpo (concreto e metaforico al tempo) con un meccanismo metonimico; ritengo si possa mantenere la metafora, con una traduzione letterale nel primo caso e nel secondo con la resa di *palo* con *legno*, che in italiano può fare riferimento al bastone (si crea così nel TA un legame diretto tra *ferro* e *legno*, non del tutto presente nel TO). Per altro, la traduzione di "lo malo" con *dispiacere* offre un agevole aggancio per la rima con il verso 2 (*crudele-dispiacere*), che una resa più letterale ("al male") della costruzione spagnola avrebbe reso più difficoltosa, incidendo negativamente anche sull'aspetto ritmico, rallentandone la cadenza.

Quando alla fine del II atto i sentimenti di Bremón per Hortensia si riaccendono grazie al ritrovamento di Heliodoro e alla gelosia provocata in lui dagli atteggiamenti affettuosi del selvaggio, la donna torna a sottolineare la criticità del momento con i suoi versi:

Es. 12 (Jardiel, 2000: 156)

Cuando no hay rival ninguno,	Se non c'è rivale alcuno,
juzgamos inoportuno	riteniamo inopportuno
sentir celos, es verdad...	ingelosirsi di qualcuno...
Mas cuando hay rivalidad,	Ma se c'è competizione,
niños, jóvenes y abuelos:	vecchi, giovani ed infanti:
todo el mundo siente celos...	son gelosi tutti quanti...
¡Mira que es casualidad!...	Guarda che combinazione!...

In questo caso, abbiamo una strofa di sette ottonari, i primi sei accoppiati dalla rima gemella (aa-bb-cc), con l'ultimo verso sciolto che riprende la rima dei versi 3-4. Anche qui notiamo l'uso del parallelismo sintattico, stavolta giocato sull'opposizione ("Cuando no hay"-"Mas cuando hay"), un *encabalgamiento* (vv. 2-3) mantenuto in traduzione, una formula di inciso al v. 3 ("es verdad"), eliminata nella proposta di resa per ovviare al problema causato dal verso ossitono nel TO, che una traduzione letterale (ad esempio: "è vero", "in verità") avrebbe inevitabilmente alterato, creando problemi di tipo ritmico nel metatesto.

Pur non rispettando lo schema rimico del TO, con una deviazione al verso 3 nel TA, si mantiene l'andamento cantilenante della strofa e –ancora una volta– il riposizionamento degli

[23] Come ci ricorda Mortara Garavelli (2002: 187) "la coazione a ripetere è stata considerata come una costante del discorso poetico: la attuano rime, assonanze, cadenze ritmiche, allitterazioni, e ogni altra manifestazione di parallelismo su tutti i livelli dell'organizzazione del testo". Nel caso di Jardiel, che sfrutta abbondantemente la ripetizione nel dialogo e manifesta la stessa tendenza nel verso, questa "coazione" risponde ad esigenze comico-parodiche e probabilmente a quelle dettate dalla rappresentazione e dall'immediatezza che la parola recitata in scena richiede: la reiterazione consente al pubblico di percepire con chiarezza le battute, permettendogli inoltre di 'fissarne' gli effetti nella memoria.

elementi del prototesto si rivela utile in traduzione, come mostra la proposta di resa del v. 5, benché la traduzione di *niños* con *infanti* possa risultare forzata, o comunque non equivalente in termini di registro al più comune *niños* (*bambini*). Un'osservazione analoga può valere anche nel caso di *abuelos* (per estensione "ancianos") che possiede una connotazione affettiva e colloquiale, ma che qui sembra preferito al più comune *viejos* per esigenze di rima (*abuelos-celos*), risolte nel metatesto con l'inversione già commentata, che mantiene il climax presente nel verso spagnolo (*niños/jóvenes/abuelos*), sebbene l'effetto di progressione sia modificato dall'ordine discendente degli elementi (*vecchi/giovani/infanti*).

2.4 Neologismi

La presenza della neologia si può considerare, in Jardiel, un ulteriore segnale di sperimentazione linguistica, che fa dell'alterazione lessicale il suo punto di forza. I casi rilevati nella commedia si condensano nel III atto, poiché è proprio nella parte finale della pièce che si concentra il paradosso dell'intera vicenda: il fatto di vivere una vita al contrario fa scaturire l'esigenza di trovare nuovi termini che esprimano fenomeni che la lingua comune non sarebbe in grado di definire.

Quando Emiliano ipotizza le future conseguenze per i figli di Ricardo e Valentina del progressivo ringiovanimento dei genitori, si chiede come reagiranno quando dovranno "asistir al desbautizo de los dos" (Jardiel, 2000: 166). Quando Hortensia dichiara che "lo de estar cada día más joven es una realidad" (Jardiel, 2000: 171), spiega la sua affermazione precisando: "El martes pasado, precisamente, fue mi descumpleaños" (Jardiel, 2000: 171). Il termine viene immediatamente ripreso da Elisa che si adatta all'istante alla nuova situazione comunicativa: "¿Y cuántos ha descumplido usted?" (Jardiel, 2000: 171) e subito dopo da Bremón: "yo los primeros que descumpla serán los treinta" (Jardiel, 2000: 171). Conclude la catena della reiterazione Elisa che, evidentemente inconsapevole dell'assurdità del dialogo, riprende con disinvoltura il nuovo termine, facendolo sembrare d'uso quotidiano:

> ¡Qué suerte tienen ustedes de descumplir tantos! ¡Cuando pienso que mis pobres padres han descumplido ya los dieciocho y los dieciséis, y que dentro de poco entrarán en la infancia!... (Jardiel, 2000: 171)

Inoltre, il ringiovanimento fa sì che i malanni si curino praticamente da soli, proprio in virtù del fatto che i protagonisti rivivono a ritroso la loro vita; ecco quindi che Bremón riferisce: "Y una muela que tenía picada se me despicó ayer" (Jardiel, 2000: 172). Infine, quando i personaggi commentano l'aspetto del naso di Corujedo, nipote dell'agente assicurativo che settantacinque anni prima ha stipulato loro le polizze sulla vita, Emiliano ricorre al termine "apinochado" (Jardiel, 2000: 179) per descriverne la forma appuntita.

Come si vede, la formazione dei neologismi ricorre, nella maggior parte dei casi, all'impiego del prefisso *des-*, che indica negazione o inversione del significato del termine che segue; in due occasioni questo meccanismo si può rendere in italiano impiegando la *s-* privativa (*descumpleaños/descumplir*: *scompleanno/scompiere*; *despicar*: *scariare*), mentre in un caso si è dovuto ricorrere a una soluzione più elaborata. Infatti, quando Emiliano parla di *desbautizo* si riferisce al fatto che, ripercorrendo la propria esistenza al contrario, Ricardo e Valentina rivivranno il rito del battesimo; tuttavia, questo non avrà luogo solamente per la seconda volta giacché, in un certo senso, la vita a ritroso 'annulla' gli eventi già vissuti (lo stesso principio vale, naturalmente, per *descumplir* e *despicar*). Com'è ovvio, l'uso della *s-* privativa qui potrebbe produrre "effetti indesiderati" (Boselli, 2005: 636), nonché fuorvianti, in traduzione (un letterale *sbattesimo* potrebbe essere erroneamente interpretato dal lettore/spettatore italiano, e istintivamente collegato al verbo *sbattere* e alle sue accezioni, letterali e figurate). Benché questa

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

possibile deviazione di senso possa essere sanata ricorrendo alla forma verbale (*sbattezzare*), questa, a sua volta, potrebbe richiamare la rinuncia volontaria al sacramento del battesimo, rivelandosi inadeguata rispetto all'assurdo processo a ritroso che caratterizza l'azione e alle sue conseguenze. Per rimandare all'idea di un evento che si ripete ed evitare fraintendimenti si è scelto di optare per la soluzione *ribattesimo* che, pur non corrispondendo pienamente alla forma del TO, non presenta controindicazioni dal punto di vista semantico[24].

Per quanto riguarda l'aggettivo *apinochado*, il prefisso *a-* in spagnolo "Interviene, sin significación precisa, en la formación de algunos derivados" (DRAE) e, in combinazione con il suffisso del participio, dà vita a un modello molto produttivo in spagnolo; per non creare deviazioni di senso, si può optare per la soluzione "alla Pinocchio", annullando –certo– la forza creativa del TO senza perdere però il riferimento al personaggio collodiano. In alternativa –se volessimo avvalerci di una soluzione più vicina al TO– si potrebbe ricorrere a una forma come "pinocchiuto", tenendo conto che il suffisso nominale *–uto* dà origine a derivati che esaltano la presenza, spesso appariscente, dell'elemento indicato dal termine di base, talora con una connotazione peggiorativa; questa connotazione, a ben vedere, non è del tutto assente nel TO, dato che il termine originale rimanda a una sproporzione fisica del personaggio descritto.

3. CONCLUSIONI

Partendo dal presupposto che

> Il teatro è [...] un sistema modellizzante secondario del tutto diverso dal testo narrativo [...] che ricorre alla fisicità degli attori, delle loro voci e gesti, dei loro costumi; alla fisicità del palcoscenico, del suo apparato, dei suoi fondali; alla fisicità stessa della durata, perché ciò a cui il pubblico assiste [...] si svolge nel tempo stesso degli enunciati che lo compongono, tempo non reversibile, analogo a quello vissuto. (Segre, 1984: 5)

si mostra di attuale interesse riflettere sull'approccio adottato da chi si confronta con il testo teatrale, e sul particolare rapporto che il teatro ha con la traduzione. Si tenga conto che gli studi traduttologici hanno dedicato un'attenzione modesta a questo genere testuale, relegandolo in secondo piano rispetto a quello narrativo e poetico; come sottolinea Susan Bassnett (1993: 148) "Negli studi sulla traduzione basati sui generi letterari il teatro, a differenza della poesia, rappresenta uno degli ambiti più trascurati"[25]. Bassnett mette l'accento su "l'uso della stessa metodologia" da parte dei traduttori "impiegata per affrontare i testi in prosa", sebbene il teatro presenti evidenti peculiarità che non possono essere trascurate, poiché "viene letto diversamente" ed è "nel momento della rappresentazione che si realizza la sua intera potenzialità" (Bassnett, 1993: 148-149). Questa essenziale prerogativa del testo teatrale obbliga il traduttore a "decidere se trattarlo come puro testo letterario o cercare di tradurlo nella sua *funzione*, come elemento di un altro sistema più complesso" (Bassnett, 1993: 149)[26].

---

[24] Si noti che la soluzione dà luogo a un neologismo a metà, poiché il verbo *ribattezzare* è contemplato in italiano, tuttavia la combinazione del prefisso (*ri-*) con il sostantivo (*battesimo*) forma una parola inesistente. Si tenga conto che anche in spagnolo esiste il verbo *desbautizarse*, ma il suo significato è esclusivamente colloquiale.

[25] In linea generale, la situazione non sembra radicalmente cambiata, come si evince dal più recente *Staging and Performing Translation* (Baines, Marinetti, Perteghella, 2011), in cui si evidenzia ancora la scarsa sistematicità con cui si è affrontato il rapporto traduzione/scrittura teatrale. Molte questioni, quindi, restano aperte e il campo di indagine si presenta perciò fertile e denso di notevoli spunti.

[26] Mi sembra comunque interessante considerare quanto afferma Mario Di Pinto (1995: 109), il quale, pur riconoscendo che "La traduzione di un'opera teatrale, sia interlinguistica che endolinguistica, secondo lo schema jacobsoniano, ha un rapporto di trasmissione tutto particolare con il destinatario", precisa che a suo avviso "La

Inoltre, il caso particolare di Jardiel Poncela, con l'assenza di traduzioni italiane 'ufficiali' del suo teatro e quindi di studi dedicati al tema, evidenzia una lacuna totale, le cui ragioni sono state ipotizzate nell'introduzione.

Rivalutare l'opera del drammaturgo[27] non è solo un'operazione culturale o filologico-letteraria; focalizzarsi sulle possibilità di resa del teatro di Jardiel in italiano consente, infatti, una riflessione anche (e forse soprattutto) sul piano linguistico e traduttologico. Come gli esempi proposti hanno cercato di mostrare, la comicità verbale, per certi versi ingenua, della commedia esaminata presenta particolari difficoltà di trasposizione e in certi casi si trasforma in ostacolo, benché la vicinanza tra le due lingue spesso permetta di adottare soluzioni che –se non totalmente conformi– abbiano almeno un punto di contatto con l'originale.

Si veda il caso emblematico dei giochi di parole, la cui traduzione talvolta implica che alcuni elementi del prototesto non giungano a destinazione, costituendo il cosiddetto "residuo". Tuttavia, solo in due casi (es. 5 e 7) si è evidenziata l'esigenza di una "riscrittura", sebbene sia stata ipotizzata anche per l'esempio 6. In questo caso, benché la perdita sia inevitabilmente significativa, la scelta del traducente dipende dalla dominante che il traduttore riconosce nel passaggio in questione (e così in casi analoghi) e oscilla tra il rispetto della funzione grammaticale e pragmatica dell'elemento (*narices*) o dell'effetto complessivo che il traduttore ravvede nelle intenzioni dell'autore del prototesto. L'esempio 3, al contrario, ha mostrato come in certi casi la vicinanza tra le due lingue consenta –anche di fronte alla presenza di false affinità– di mantenere inalterata la tipologia di costruzione del gioco; l'esempio 4 ha invece illustrato come la resa possa avvelersi di piccoli inserimenti per agevolare l'effetto finale di una battuta giocata sul doppio senso.

Per quanto riguarda la resa italiana dei versi, si è rilevato come nei casi esaminati la forma sembri prevalere sul contenuto, che si configura come "mero pretexto para una forma" (García Yebra, 1983: 142-143); tuttavia, talvolta si è altresì evidenziato come "nel caso di lingue affini [...] sia il contenuto che la forma possono essere salvaguardati" (Selvaggini, 2010: 12):

> Considerando che in poesia ogni elemento formale è sottoposto a un processo di semantizzazione, è possibile ritenere che il tentativo di rispettare al massimo le strutture che costituiscono l'originale consenta, in sede di traduzione, anche una maggiore aderenza alla semantica generale del testo fonte, almeno per quanto riguarda le lingue geneticamente vicine. (Selvaggini, 2010: 13)

Pur nella necessità di "negoziare" la perdita di certi elementi, quando il loro mantenimento ne avrebbe pregiudicati altri ritenuti più rilevanti, in linea generale un approccio filologico (o parzialmente filologico) è sembrato il più funzionale e opportuno al mantenimento della cadenza, della musica del verso, che qui appaiono come veicolo principale della funzione comica della composizione.

distinzione che suole farsi fra teatro-testo e teatro rappresentato" è "irrilevante, già che anche quando il teatro sia letto solo come testo, la decodificazione del lettore suggerisce sempre uno spazio di tipo teatrale, mai uno spazio reale".

[27] E –in generale– dei rappresentanti del cosiddetto "humor nuevo español" (Alonso Feito, 2011). In Italia lo hanno fatto, in anni recenti, Chierichetti (2000) –che ha esaminato anche in che modo la comune collaborazione alle riviste umoristiche degli anni 20/30 abbia influito su questi autori (Chierichetti, 2001) e, nel caso specifico di Jardiel, le sue affinità con lo scrittore e aforista italiano Pitigrilli (Chierichetti, 1997-1998)– e Greco (2014), specialmente sul fronte della produzione romanzesca di Jardiel.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bibliografia

ALÁS-BRUN, María Montserrat (1995) *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU.

ALONSO FEITO, José Manuel (2011) "Aspectos del humor nuevo español", *Lingue e Linguaggi*, 6, 101-116.

BAINES, Roger, Cristina Marinetti e Manuela Perteghella, a cura di (2011) *Staging and performing translation: text and theatre practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan (1993) *La traduzione: teorie e pratica*, Milano, Bompiani.

BERGSON, Henri (2017) *Il riso. Saggi sul significato del comico*, trad. it di Federica Sossi, Milano, Feltrinelli.

BERTOZZI, Roberto (1999) *Equivalenza e sapere traduttivo*, Milano, LED.

BOIX MERINO, Félix (1925) "Fragmento de Crónica retrospectiva del canal de Isabel II", *Revista de obras públicas*, 73, tomo I (2420), pp. 23-25, http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1925/1925_tomoI_2420_06.pdf (12/01/2018).

BOSELLI, Stefano (2006) "La traduzione teatrale", in Franco Buffoni, a cura di, *Traduttologia: La teoria della traduzione letteraria*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, pp. 625-42.

CHIERICHETTI, Luisa (1997-1998) "Vergini di lusso e Dongiovanni in tournée: appunti per un confronto tra Pitigrilli e Jardiel Poncela", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 26, pp. 77-101.

——— (2000) *Narrazione e umorismo: López Rubio, Jardiel Poncela e Neville*, Roma, Bulzoni.

——— (2001) "Umorismo grafico e umorismo testuale nella rivista Gutiérrez (1927- 1934)", in Renata Londero, Antonella Cancellier, dir., *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*. Atti del XIX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Padova, Unipress, pp. 179-187.

CONDE GUERRI, María José (1992), "Introducción", in Enrique Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, a cura di María José Conde Guerri e Miguel Tristán, Barcelona, Vicens Vives.

——— (1998) "El teatro de humor de Enrique Jardiel Poncela", in AA. VV., *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, María Luisa Burguera Nadal, Santiago Fortuño Llorens, a cura di, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 83-93.

CORRIGAN, Robert (1961) "Translating for actors", in William Arrowsmith e Roger Shattuck, a cura di, *The Craft and Context of Translation*, Austin, University of Texas Press, pp. 95-106.

DEL BARRIO DE LA ROSA, Florencio (2015) "La interrogación y la exclamación", in Félix San Vicente, dir., *GREIT. Gramática de referencia de español para italófonos*, vol. III, Bologna, CLUEB, pp. 1009-1045.

DELLI CASTELLI, Barbara (2006) "Traduzione teatrale e codici espressivi", *Traduttologia*, n. 2, 2006, pp. 55-70.

DI PINTO, Mario (1995) "La «refundición» come traduzione", in John Dodds e Ljljana Avirovic, a cura di, *La traduzione. Materiali II. Atti del convegno La traduzione va in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Roma, Ministero per i Beni Librari, le Istituzioni culturali e l'Editoria, pp. 109-119.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1983) *En torno a la traducción*, Madrid, Gredos.

GARCÍA LORCA, Federico (1997) *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, a cura di Allen Josephs e Juan Caballero, Madrid, Cátedra.

GRECO, Barbara (2014) *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1960) *Obras completas*, vol. I., México, AHR.

—— (1970) *Obras completas*, vol. II, Barcelona, AHR.

—— (2000) *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, a cura di Fernando Valls e David Roas, Barcelona, Austral.

MONLEÓN, José (1971) *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.

MORTARA GARAVELLI, Bice (2002) *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2001a) "Jardiel, prohibido por la censura franquista", *ADE Teatro*, 86, pp. 94-98.

—— (2001b) "La censura en el teatro de humor durante la primera década de la dictadura franquista", in Marieta Cantos Casenave e Alberto Romero Ferrer, a cura di, *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)* (Actas del II Congreso Internacional de Teatro de Humor), Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca, pp. 141-151.

PARATORE, Carlotta (2018) "Meccanismi dell'umorismo verbale in *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* di E. Jardiel Poncela: i giochi di parole", in *Lingue e Linguaggi*, 26, pp. 307-325.

PÉREZ, Nuria (2003) "Panorama de la narrativa española del siglo XX publicada en Italia: algunas conclusiones", in AA. VV., *Tradurre dallo spagnolo*, Milano, LED, pp. 35-45.

PREGO, Adolfo (1966) "Jardiel ante la sociedad", in *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, pp. 45-61.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1993) "Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio", in Cristóbal Cuevas García, a cura di, *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, pp. 15-32.

SEGRE, Cesare (1984) *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.

SELVAGGINI, Luisa (2010) *La traduzione del testo poetico. Modelli di analisi comparata (spagnolo-italiano)*, Roma, Nuova Cultura.

VALLS, Fernando e David ROAS (2000) "Introducción", in Enrique Jardiel Poncela, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás. Los ladrones somos gente honrada*, a cura di Fernando Valls e David Roas, Barcelona, Austral.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2621
Artifara, ISSN: 1594-378X

Algunas recreaciones quijotescas en el teatro para jóvenes

MARÍA FERNÁNDEZ FERREIRO
Universidad de Oviedo

Resumen
Este artículo presenta un análisis de tres obras teatrales para el público infantil y juvenil basadas en el *Quijote*: *Don Quijote de la Mancha* de Carlos Álvarez-Nóvoa (2005), *Las andanzas de Don Quijote 2* de M.ª Belén Camacho (2005) y *Y don Quijote se hace actor…* de Juan Manuel Freire (2008). Tomando estos tres textos como representativos de las puestas en escena de la novela cervantina para público infantil y juvenil en la España contemporánea, se corrobora que en ellas se mantienen los rasgos generales comunes a las adaptaciones del *Quijote* para este tipo de público receptor.

***Quijote*'s Recreations in Spanish Youth Theater**

Abstract
This article presents an analysis of three plays for children and young people based on *Don Quixote*: *Don Quijote de la Mancha* by Carlos Álvarez-Nóvoa (2005), *Las andanzas de Don Quijote 2* by María Belén Camacho (2005) and *Y don Quijote se hace actor…* by Juan Manuel Freire (2008). Considering these three texts as representative of the stagings of the Cervantes' novel for young audiences in contemporary Spain, it is possible to affirm that they maintain the general features common to the adaptations of *Don Quixote* for this kind of audience.

1. INTRODUCCIÓN

1. 1. Breve panorama del estudio del *Quijote* en el teatro

Las adaptaciones del *Quijote* en el teatro español han sido estudiadas, normalmente, desde perspectivas históricas concretas y, en ocasiones, centrando el análisis en algún breve conjunto de obras destacadas[1]. Para una aproximación más global a la presencia del *Quijote* en el teatro

[1] Torres Nebrera (1992) diferencia entre primeras adaptaciones, adaptaciones foráneas, adaptaciones parciales, adaptaciones globales y menciona algunas de ellas. Azcue Castillón (2011) presenta una interesante introducción en la que divide las adaptaciones contemporáneas del *Quijote* en recreaciones completas y recreaciones con una acusada tendencia metaficcional, para luego pasar a analizar *Defensa de Sancho Panza* (2002) de Fernando Fernán-Gómez y *En aquel lugar de La Mancha* (2005) de Jerónimo López Mozo. No obstante, un par de años antes la misma investigadora había publicado un estudio con una mayor pretensión globalizadora (Azcue Castillón, 2008). El propio López Mozo (2005), autor de dos adaptaciones quijotescas, reflexiona sobre la validez del trasvase del *Quijote* al género teatral y comenta, brevemente, una veintena de obras contemporáneas —españolas e iberoamericanas— basadas en la novela cervantina. También García Lorenzo (2005) realiza una aproximación al tema, concluyendo que ha habido una constante presencia de Cervantes y el *Quijote* en los escenarios del siglo XX, motivada en muchos casos por las ayudas económicas correspondientes, en diferentes géneros (algunos no convencionales) y con un protagonista fundamental: el hidalgo. Por su parte, Peláez Martín (2005) señala varias adaptaciones españolas de principio de siglo para después pasar a comentar aquellos montajes que le han resultado más atractivos. También sobre el inicio del siglo, Vega Rodríguez (2006a y 2006b) realiza un repaso por los actos conmemorativos del tercer

María FERNÁNDEZ FERREIRO, "Algunas recreaciones quijotescas en el teatro para jóvenes", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 65-84.
Recibido el 06/02/2018 · Aceptado el 09/01/2019

español contemporáneo, el punto de partida es Gough LaGrone (1937) y Pérez Capo (1947). Más actual es el estudio de Fernández Ferreiro (2016), también con una intención más general de catalogación de adaptaciones quijotescas. Igualmente, se encuentran algunos trabajos cuya pretensión es presentar un panorama global de la recepción de la novela cervantina en las artes, aunque —como se puede intuir— estas propuestas no pueden pasar de ser aproximaciones generales que, si bien permiten una comprensión del contexto de la recepción del *Quijote*, quedan lejos de ser exhaustivas[2].

Por otra parte, en relación con cómo llevar el *Quijote* a escena, existen diversas formas de afrontar esta transposición[3]. En este trabajo partiremos de la sencilla —aunque eficiente— diferenciación entre *adaptaciones* y *recreaciones*, considerando las primeras como aquellas obras cuya pretensión es trasvasar la novela a la escena, de forma más o menos fiel, y las segundas, como obras que toman inspiración explícita en el *Quijote*, pero se distancian considerablemente de él (Fernández Ferreiro, 2016: 113-114). De este modo, las tres obras que analizaremos más abajo pertenecen a la primera categoría, la de adaptaciones.

Los recursos dramáticos del *Quijote*[4] facilitan considerablemente el trasvase de esta novela a la escena ya desde el siglo XVII. Si bien al inicio de su recepción los adaptadores tomaban habitualmente episodios concretos que acomodaban a los moldes teatrales correspondientes, en el teatro español contemporáneo las adaptaciones quijotescas hibridan con frecuencia diversos géneros, habitualmente pretenden mostrar una versión global de la novela y subrayan aspectos como la reflexión metateatral, el juego autorial o reflexiones trascendentes relacionadas con la complejidad del personaje protagonista, su locura transfiguradora o la confusión entre realidad y punto de vista personal (Azcue Castillón, 2008; Orazi, 2016)[5].

centenario y cómo el teatro fue uno de los ejes de divulgación en esas fiestas, no solo adaptaciones del *Quijote* sino también de las *Novelas ejemplares* y obras teatrales cervantinas. Más de un siglo más tarde, Romera Castillo (2017) comenta, muy brevemente, las puestas en escena de obras cervantinas en teatros públicos de Madrid en los primeros meses de 2016. Por su parte, Orazi (2016) analiza, con bastante detalle, cinco obras de los siglos XX y XXI. Más general es el estudio de Hormigón (2005), un recorrido desde las primeras adaptaciones quijotescas hasta la actualidad en toda Europa, incluyendo ballets; las calas que realiza el investigador sirven para presentar un comprensible panorama del cambio en la recepción del *Quijote* en la escena.

[2] Por ejemplo, Alonso (2003) se centra en las adaptaciones del *Quijote* en las artes espectaculares, el cine, la radio y la televisión en el siglo XX, aunque la suya no sea una recopilación exhaustiva ni demasiado crítica. Por su parte, Ochoa Penroz (1997) repasa varias reescrituras del *Quijote*, desde la continuación de Avellaneda hasta las obras teatrales quijotescas más destacables en todo el mundo, pasando por la recepción en Hispanoamérica o la obra *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno, dejando la puerta abierta a las adaptaciones del *Quijote* que vengan en un futuro: "¿Un Quijote cibernético? ¿Un Quijote astronauta? ¿O las aventuras de don Quijote, experimentadas como «realidad virtual»? Como hemos visto, las posibilidades son infinitas. El futuro tiene la palabra" (Ochoa Penroz, 1997: 138).

[3] Véase al respecto Sedó Peris-Mencheta (1947), García Martín (1980), López Navia (1991, 1996 y 2005) Hormigón (1992 y 2005), Lafuente y Aguerri (2005), Mancing (2006), Huerta Calvo (2006), López Mozo (2008), Vaiopoulos (2010). En relación con las relaciones transtertextuales, de forma más general, resulta imprescindible partir de Genette (1982) y su explicación acerca de la relación entre un texto con otros; en la terminología del teórico francés, la relación que se plantea en este artículo es la de hipertextualidad, entre un hipotexto (el *Quijote*) y tres hipertextos (las respectivas adaptaciones teatrales juveniles).

[4] Véase al respecto: Díaz-Plaja (1977), Syverson-Stork (1986), Labère (1998), Ricapito (2003), Urzáiz Tortajada (2007), García Barrientos (2008).

[5] Las diferentes aproximaciones de los dramaturgos al *Quijote* a lo largo de los siglos tienen mucho que ver, obviamente, con la evolución de la recepción de la novela cervantina. Para un panorama general al respecto, sigue resultando fundamental la obra *Don Quichotte du libre au mythe. Quatre siècles d'errance*, de Canavaggio (2005). También Montero Reguera (2005), quien comenta las interpretaciones y líneas críticas cervantinas entre los siglos XVII-XX.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

1. 2. Adaptaciones del *Quijote* en la literatura infantil y juvenil

El *Quijote* es una pieza clave del patrimonio cultural español, pero no aparece como materia de estudio para los niños españoles hasta el siglo XIX, porque hasta el siglo anterior no existían esas inquietudes: "El problema de la educación de los niños se plantea en el siglo XVIII cuando el concepto de infancia como una etapa diferenciada de la vida humana impregna la sociedad" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy*…, p. 9)[6]. De hecho, la literatura infantil era inexistente antes de finales del siglo XVIII o XIX y, aunque los niños leían, lo hacían con el mismo material disponible para los adultos (Sánchez Mendieta, 2004). Sin embargo, desde entonces hasta el primer tercio del siglo XX, el libro de lectura fue considerado un eje primordial en los sistemas educativos de primaria, y no solo en España: "La lectura debería ser el vehículo que permitiese la adquisición de muchos otros conocimientos que la escuela no podría suministrar de manera sistemática, dada la exigüidad de su currículo" (Tiana Ferrer, 2004: 209), y esta importancia estuvo en el origen de la expansión de la edición escolar del siglo XIX.

La primera edición del *Quijote* para niños data de 1856: *El Quijote de los niños y para el pueblo, abreviado por un entusiasta de su autor, Miguel de Cervantes*, de Fernando de Castro, y la primera edición para niños ilustrada tendrá que esperar hasta 1870. Una Real Orden de 1906 recomendaba que los maestros empleasen ediciones adaptadas del *Quijote*, y otra de 1912 declara indispensable la lectura de fragmentos de obras cervantinas en la escuela[7], lo que explica que la finalidad educativa es la principal en las ediciones de la época, pero también comienzan a surgir otros planteamientos que permiten hablar ya de *Quijotes* infantiles, una línea inaugurada por la edición de Araluce en 1914, que intenta transmitir la novela por la vía del entretenimiento[8].

En 1920 un Real Decreto establece la lectura obligatoria del *Quijote* en la escuela, algo que Ortega y Gasset (1983: 273) consideró "un desatino", y en 1931, con la entrada de la República, la tarea de transmitir la novela cervantina sigue esta línea educativa. "Pero también los años treinta son años de desarrollo y consolidación de la literatura infantil en nuestro país" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy*…, p. 28), lo que impulsa la edición de otras versiones del *Quijote* para disfrute fuera del ámbito escolar.

En el periodo franquista, la educación escolar se fundamenta en la base de la ideología nacional-católica, y las obras de Cervantes acusan esta circunstancia, en ediciones "que subrayan su condición de héroe nacional y representación de los valores patrios" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy*…, p. 32). No obstante, en la última etapa del franquismo, la lectura escolar comienza a abordarse desde otros parámetros y a plantear la enseñanza de la literatura a la par del desarrollo de la lectura. "Ya en los setenta, con una literatura infantil en franca expansión y nuevos parámetros sociales y educativos, las adaptaciones y versiones del *Quijote* para los niños se reubican, y encuentran su lugar en las bibliotecas, familias y contextos de lectura

[6] Este fantástico catálogo de la exposición que tuvo lugar en la 42.ª Feria del Libro Infantil de Bolonia, donde España fue país invitado, recoge las adaptaciones infantiles del *Quijote* en dos apartados: primero, de 1856 a 2000 y segundo, las correspondientes al siglo XXI. Hace, además, una diferencia por edad del lector, desde los más pequeños, a quienes van dirigidas las versiones más sencillas y gráficas, hasta los jóvenes, a quienes se dirigen las versiones íntegras y las antologías con información complementaria.

[7] Los planteamientos teóricos sobre el estudio del *Quijote* en la infancia son, por supuesto, anteriores. Véase García de Castro (1906) como ejemplo, aunque resulte un texto chocante para la concepción actual de la pedagogía: "En el ingenioso hidalgo se nos presenta un ejemplo de exclusivismo, no sólo mental, sino imaginativo. Esta observación es aplicable a la educación humana, y muy especialmente a la educación de la mujer", que encuentra dónde saciar su anhelo intelectual en las novelas, ya que no tiene acceso a los "estudios serios" (García de Castro, 1906: 32).

[8] Sigo en este repaso histórico, fundamentalmente, a M.ª Victoria de Sotomayor en su capítulo «Cien años de Quijotes para niños y jóvenes» recogido en el mencionado catálogo (pp. 15-48) y en la completa obra sobre el tema que coordinó en 2009: *El Quijote para niños y jóvenes. 1905-2008*.

no escolares, en busca de nuevas formas para transmitir la historia del héroe manchego" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy*…, p. 42).

A finales del siglo XX, "el acercamiento al *Quijote* se aborda desde el doble enfoque que se había anticipado en los últimos años del periodo anterior: como clásico que hay que estudiar y como lectura capaz de entretener y divertir" (*Don Quijote para niños, ayer y hoy*…, p. 45).

El *Quijote* en la educación escolar continúa siendo tema de estudio en la actualidad[9], y la discusión sobre la mejor manera de acercar la novela a los estudiantes sigue sin tener una respuesta inequívoca. Existen dos perspectivas en consideración de la relación entre texto literario y lector: una que da prioridad al texto y que considera al primero como algo intocable, según la cual el *Quijote* ha de transmitirse a los niños por medio de un adulto, a través de la selección de fragmentos; y otra que da prioridad al lector y que considera que, si una obra no es adecuada para un lector infantil, este no debería leerla sino a través de una adaptación (Pascual Díez, 2006). No obstante, parece que hay acuerdo en que acomodar el *Quijote* a los lectores infantiles y juveniles requiere ciertas modificaciones que tengan en cuenta al lector meta, como una posible intención pedagógica y la adecuación al género de destino (Rodríguez Rodríguez, 2014: 191)[10] —aunque haya quien afirme que la novela cervantina es, en realidad, un libro juvenil (Hake, 1960)[11]—:

> Las ediciones infantiles y juveniles se dirigen a un lector especial, con un nivel lingüístico y cultural limitado y con unos intereses particulares. De este modo, es lógico que, de una obra tan amplia como es el *Quijote*, los adaptadores eliminen ciertos aspectos que resulten demasiado complicados o inconvenientes y primen otros que puedan resultar al receptor más divertidos, educativos o —simplemente— más sencillos. El objetivo que se pretende con esta práctica de reescritura es que quede un buen recuerdo de la lectura juvenil para que el adulto se anime a leer la obra íntegra. (Sánchez Mendieta, 2004: 87)[12]

[9] En 2004, el Ministerio de Educación y Ciencia publicó un número extraordinario de *Revista de Educación* titulado *El Quijote y la educación*. Aunque varios de los artículos analizan aspectos relacionados con este tema dentro del propio texto cervantino, otros tantos reflexionan sobre la aplicación de la novela en la educación. Dos años más tarde, Cano Vela y Pastor Comín (2006) coordinaron un volumen sobre el *Quijote* en el aula que recoge las comunicaciones presentadas en el I Congreso Nacional de Reflexión Pedagógica: "*Don Quijote* en el aula". Estos textos comentan la aplicación del *Quijote* en la didáctica, desde infantil hasta bachillerato, y en asignaturas diferentes a la literatura española, desde la plástica hasta las matemáticas, pasando por el español como lengua extranjera o las artes dramáticas.

[10] Rodríguez Rodríguez (2014) estudia el papel del narrador en las adaptaciones del *Quijote* al inglés y varias de sus apreciaciones son aplicables también a las adaptaciones teatrales para público juvenil, como, por ejemplo, que estas deben "tener en cuenta qué quieren leer [escuchar/ver] los niños, cuáles son las capacidades lingüísticas y cognitivas y qué es apropiado para ellos" (2014: 192). Asimismo, afirma que en las obras que ella estudia: "Se reducen tramas secundarias, monólogos y diálogos largos y complejos sin modificar el argumento principal ni los personajes, siguiendo la tendencia de evitar una compleja caracterización" (Rodríguez Rodríguez, 2014: 193), algo que también se repite en las adaptaciones dramáticas.

[11] Hake (1960: 62) compara la evolución en la recepción de la novela cervantina en Europa con la aproximación del niño a ella: "Constituye la primera fase el siglo XVII, que persigue sin crítica el entretenimiento y los rasgos coloristas y juguetones. / El siglo XVIII es la segunda fase, que, junto con el contenido aventuresco, percibe los personajes humanos con características individuales. / La fase psicológica del siglo XIX comenzó con la interpretación romántica, que se esforzó por reconocer la imagen total del *Quijote* profundizando en los valores eternos del libro. Trata de llegar a una valoración a la vez humana y estética".

[12] En esta tesis, la autora realiza un análisis tan detallado como claro de varias adaptaciones seleccionadas y cómo afrontan los siguientes aspectos: preservar la moral del niño, el excesivo nivel cultural y literario de la novela y el mantenimiento de la atención del lector infantil a través de la reescritura de fragmentos que impiden la continuidad de la obra, como las historias intercaladas.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

Las adaptaciones infantiles del *Quijote*, siguiendo a Pascual Díez (2006), podrían dividirse hasta en seis categorías: 1) adaptaciones con intención de fidelidad, que suprimen ciertas partes e introducen nuevas reescrituras; 2) versiones adaptadas con muchas modificaciones, que pretenden resumir la novela; 3) álbumes ilustrados, que suelen centrarse en las aventuras más significativas; 4) versiones que trasladan algún elemento quijotesco a otros argumentos protagonizados por personajes ya conocidos; 5) publicaciones en las que el *Quijote* es la excusa para otros objetivos más o menos didácticos, desde colorear hasta extraer enseñanzas morales; 6) recreaciones libres a partir de un personaje o un suceso quijotesco[13]. No obstante, el mismo Pascual Díez afirma que la utilización de estas adaptaciones "no resulta de ningún modo incompatible con la selección de pasajes concretos del texto original que puedan ser elegidos por el profesorado" (Pascual Díez, 2006: 99).

Otra división es la de Sánchez Mendieta (2004: 760), que propone cuatro categorías: ediciones íntegras, "ediciones que «entresacan» pensamientos del *Quijote*" (ideas morales), antologías y adaptaciones (reescrituras).

En relación con los mecanismos literarios de adaptación, estos pueden resumirse en los siguientes: escisión, expurgación, concisión, condensación y extensión[14]. Las adaptaciones que estamos comentando, lógicamente, acortan siempre el texto original cervantino y, por lo general, buscan una aproximación a él a través de los episodios más cómicos, aventureros o divertidos (Charfi, 2014).

Precisamente, las adaptaciones infantiles o juveniles de la novela cervantina parecen erigirse como modelos del tópico *prodesse et delectare* y, junto a una visión mayoritariamente cómica de la obra (aunque una comicidad mucho más benevolente que la original cervantina), los autores no dejan de apuntar los valores extraíbles del texto que son aplicables a la formación del niño[15]. Unas ideas que se pueden resumir en la siguiente cita de Pérez y Enciso (2004: 154):

> La realidad es demasiado sórdida y el hombre necesita, de vez en cuando, levantar los pies de la tierra para buscar un camino, aunque menos seguro, más sugerente y atractivo, más poético, más lleno de ilusión y de ventura, donde la ficción y la realidad se den cita para conseguir que sea posible llevar a cabo la misión que nos proponemos.

Estos autores afirman, asimismo, que el hidalgo y su escudero alcanzan la sabiduría gracias al "cultivo del deseo, la inquietud, la curiosidad, el asombro" (Pérez y Enciso, 2004: 151). Y en relación con cómo se adapta la novela para este público lector, Charfi (2014: 602) concluye que

> se observa que la mayoría de las adaptaciones tienden a eliminar los episodios que se distinguen por su carácter filosófico, su voluntad crítica en materia socio-política, y materia más problemática, como el erotismo, la sexualidad, la violencia o la crítica

[13] Pascual Díez relaciona las categorías 4 y 6 con el tirón comercial del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*.

[14] Explicados con detalle en Sotomayor Sáez (2009: 160-170) y desarrollados, de igual forma, en Charfi (2014).

[15] Existen trabajos dedicados, exclusivamente, a analizar los valores del *Quijote* pertinentes para la infancia y juventud, como Duffé Montalván (2005), que propone un trabajo pedagógico sobre principios como la fidelidad, la cortesía, la honestidad, la generosidad, etc. (curiosamente, también incluye tres sentimientos negativos: la cólera, la ira y la rabia), o Martínez-Otero (2016), que dedica un capítulo de su libro a reflexionar sobre cada uno de los siguientes conceptos: amor, espiritualidad, honor, justicia, lealtad, libertad, nobleza, palabra, paz y valentía. Por su parte, Valerio López (2012: 150) observó que los jóvenes mexicanos que había encuestado encontraban en el *Quijote* los siguientes valores: amistad, respeto, amor, tolerancia, valentía, fidelidad, lealtad, honestidad, compañerismo y perseverancia.

> de la Iglesia. Se suprimen, de igual forma, los términos malsonantes y atrevidos. / En cuanto al texto reproducido, se suele recurrir a la fusión de los capítulos que forman una sola unidad temática, o a la división de los episodios demasiado largos.

Asimismo, en el capítulo redactado por Nieves Martín Rogero y Alicia Muñoz Álvarez en la obra coordinada por Sotomayor Sáez (2009: 117-225)[16], las autoras mantienen que en las adaptaciones quijotescas son constantes: la parodia de la literatura caballeresca, la deformación de la realidad mediante las fantasías de don Quijote, pero siempre manteniendo la verosimilitud, el diálogo constante entre realismo e idealismo, y el sentido del humor cervantino con el que se conduce hábilmente al lector a la reflexión y se le hace fluctuar por diferentes estados de ánimo.

Volviendo a cómo presentar el texto al público más joven, la lectura del *Quijote* en la actualidad resulta compleja para un lector escolar y tampoco está de moda, a pesar de todas sus ediciones adaptadas (Caro Valverde y González García, 2013: 101), de forma que los docentes tienen que plantear acercamientos más amenos y significativos para sus estudiantes a la obra cervantina[17]. De esta forma, las adaptaciones teatrales del *Quijote* se consideran un útil acercamiento a la novela cervantina para los estudiantes y existen ejemplos de prácticas didácticas que trabajan la obra a partir de su escenificación[18]. Caro Valverde y González García (2013: 91) critican una visión de la escuela mercantilista, competitiva y dirigida a formar exclusivamente profesionales, dejando de lado la formación vital del estudiante y afirman que la imaginación no es solamente un pasatiempo, sino que es "indispensable para activar la competencia lectora que reporta reflexión creativa y crítica", y en esta línea se plantean estos acercamientos al *Quijote*.

En este sentido, la tesis doctoral de Martha Esther Valerio López (2012) es un buen ejemplo: su finalidad es motivar a la lectura del *Quijote* a jóvenes de entre 12 y 18 años a través de sus adaptaciones dramáticas:

> La focalización en determinadas cualidades del personaje, como el idealismo, el valor, la defensa de los necesitados, su honestidad, su canto a la libertad o a la defensa heroica de la patria ha sido utilizada para ensalzar valores éticos, morales o patrióticos, en diferentes épocas y con diversas ideologías, desde el desastre del 98, pasando por la Segunda República, la guerra civil y la larga posguerra franquista. Ahora, en el momento de la celebración del cuarto centenario, parece que las intenciones de las adaptaciones son más modestas: acercar el personaje a los niños, que éstos se diviertan y se emocionen con sus aventuras y peripecias, para que en el futuro lean el libro original. (Sotomayor Sáez, 2009: 219)

Para conseguir su objetivo, y tras un desarrollo teórico previo, la autora presenta tres piezas teatrales basadas en la novela.

---

[16] Esta obra es un estudio fundamental para acercarse al tema del *Quijote* y los lectores infantiles y juveniles.

[17] Una propuesta interesante es la de Ortiz Ballesteros (2005), que plantea acercar a los jóvenes al *Quijote* a partir de la lectura de otras novelas, en la creencia de que "los lectores disfrutarán con los textos, apreciarán la literatura, madurarán en sus gustos y, si se acercan finalmente a las aventuras de nuestra pareja manchega, establecerán una serie de conexiones emotivas y racionales con otras obras que les harán disfrutar en mayor grado" (Ortiz Ballesteros, 2005: 12).

[18] En Cano Vela y Pastor Comín (2006) se recogen algunas experiencias, como la llevada a cabo en el I.E.S. Cinxella de Chinchilla de Montearagón sobre los capítulos II, 22 y 23, que planteó una actividad interdisciplinar entre literatura y biología que llevó a los alumnos a escenificar dichos capítulos en la misma cueva de Montesinos, o la adaptación teatral ejecutada en el I.E.S. Escultor José Luis Sánchez de Almansa de Albacete, que implicó a todas las siguientes disciplinas: lengua y literatura española, música, educación plástica, informática, educación física, tecnología y ciencias sociales.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

Entre los cientos de adaptaciones teatrales quijotescas en España en los siglos XX y XXI ocupan un lugar especial aquellas dirigidas al público infantil y juvenil, aunque Sotomayor Sáez (2009: 333) concluya que:

> las versiones teatrales que hasta 2004 han tratado de transmitir el *Quijote* al público infantil no han logrado, en términos generales, despegarse de la naturaleza narrativa del original, y han reducido la historia a unos cuantos episodios que no dan una idea del personaje sino en su locura y en ser aventurero. Incluso a veces, una imagen totalmente desfigurada en obras de muy escaso sentido dramático. (Sotomayor Sáez, 2009: 333)[19]

En este texto comentaremos tres recientes acercamientos teatrales al *Quijote* de este tipo: *Don Quijote de la Mancha* de Carlos Álvarez-Nóvoa (publicada en 2005 aunque escrita un año antes), *Las andanzas de Don Quijote 2* de M.ª Belén Camacho (2005; es la 'segunda parte' de otra obra estrenada en 1997), y, finalmente, *Y don Quijote se hace actor…* de Juan Manuel Freire (2008). El análisis se centrará en el texto literario pero sin olvidar su naturaleza de texto dramático, es decir, con la consideración siempre presente de este como punto de partida de la puesta en escena. A través del examen de estos textos pretendemos ahondar en la recepción de los dramaturgos contemporáneos de una novela tan enraizada en la cultura hispánica como es la cervantina, trazando unas líneas generales comunes a las recreaciones quijotescas para jóvenes.

2. *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

Carlos Álvarez-Nóvoa nació en La Felguera (Asturias) en 1940. Comenzó su trayectoria como actor en 1958 en el Teatro Español Universitario (T.E.U.)[20] y más tarde en Los Goliardos y otros grupos teatrales de Sevilla, Madrid y Barcelona. En 1991 realizó su primera incursión en el cine y en 1999 recibió el Goya al Mejor Actor Revelación por *Solas*, de Benito Zambrano. Paralelamente a su carrera cinematográfica trabajó como profesor de literatura en varios institutos de bachillerato. Fue profesor de Historia del Teatro en la Escuela de Dirección Escénica y Dramaturgia del Instituto del Teatro de Sevilla. Publicó varios artículos sobre teatro, algunos centrados en *Noche de bohemia* de Valle-Inclán y otros en la dramatización en las aulas (publicó un libro titulado *Dramatización: el teatro en el aula*, Octaedro, Barcelona, 1995).

La primera obra a la que nos referiremos en este trabajo fue escrita en 2004 por Álvarez-Nóvoa y publicada un año después en la editorial Everest.

La obra se abre con un "Prólogo a estudiantes atrevidos" donde el autor aclara las intenciones de su adaptación:

> Lo primero que quiero deciros es que esta versión, evidentemente, no pretende sustituir la lectura de la novela, sino, al contrario, lo que queremos es animaros a que la leáis. [...] He intentado construir un texto teatral que ilusione y divierta a quien lo ponga en escena y que también logre divertir, hacer pensar y sentir al espectador que lo presencie. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 8-9)

Es decir, la obra ha sido escrita con unas motivaciones didácticas y literarias que quedan bien claras y explícitas ya desde el inicio.

[19] En Sotomayor Sáez (2009: 243-255) se realiza un repaso por las adaptaciones del *Quijote* al teatro infantil y juvenil.
[20] Repasa sus memorias sobre estos primeros pasos en el teatro universitario ovetense en Álvarez Nóvoa (2008).

Señala también Álvarez-Nóvoa que la duración de la obra es larga, y por ello la ha dividido en dos partes —al igual que la novela— que permiten la representación por separado. Y es cierto que la obra es larga: más de doscientas cincuenta páginas cuya correspondencia en tiempo escenificado no nos atrevemos a calcular.

También como preámbulo al texto dramático encontramos otro apartado, "Don Quijote de la Mancha" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 10-11), donde se plantea el argumento inicial de la adaptación: "La acción se desarrolla en la época actual, en un centro de Enseñanza Secundaria. Un grupo de estudiantes, coordinados por su profesor, van a representar una versión teatral de la novela de Cervantes, situada en la España de finales del siglo XVI" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 10). No obstante, este planteamiento inicial metatextual no se mantiene, a diferencia de otros, a lo largo de la pieza; esta será la única referencia a la *realidad* del contexto interpretativo. Por otra parte, en nota al pie, el autor comenta que, eliminando todas las "referencias escolares" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 10, n. 1), la obra también podría ser puesta en escena por adultos, profesionales o no. La cuestión es que, como acabamos de señalar, esas 'referencias escolares' no son visibles más allá de este preámbulo.

Asimismo, las pautas escenográficas de la obra son definidas en este prefacio: el escenario está ocupado por una gran tarima, donde tiene lugar la acción. A los lados de ella, en bancos, esperan los actores el momento de su participación: "Todos los cambios de escenografía y vestuario, así como la entrada y salida de personajes, se realizarán a la vista del público" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 11). En nota al pie, indica el autor su intención de proporcionar un juego escénico fácilmente reconocible para el espectador. Los espacios de la obra vendrán señalados por un bastidor al fondo de la escena, intercambiable; estos telones serán precisados más adelante. Este juego de actores permanentemente a la vista del espectador y el intercambio también ostensible del escenario será —este sí— el recurso metadramático más recurrente en la obra, y acercará la situación que tiene lugar en escena al patio de butacas, facilitando la identificación entre el espectador sentado en una de ellas con el actor esperando en el banco el momento de su participación[21].

Finalmente, la nómina de personajes es bastante extensa, con veintiún personajes individualizados —entre los que están, por supuesto, todos los principales de la novela— más "damas, labradores, arrieros y criados" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 12). El autor aclara que existe la posibilidad de que los actores puedan encarnar a más de un personaje que tenga poca presencia.

La obra comienza con los actores concluyendo los preparativos del escenario. El profesor/director, vestido de Cervantes, da inicio al espectáculo, y "*suena música de época que servirá como sintonía durante toda la función*" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 15). Es precisamente Cervantes quien presenta la obra; él ha sido el encomendado para adaptar la novela a la escena. Tenemos aquí otra vuelta de tuerca de las que suelen gustar las recreaciones del *Quijote*: Cervantes no es solamente el autor de la novela, sino que también firma la adaptación teatral de la misma.

Sin embargo, Cervantes solo presentará la obra, no tomará partido en ella:

> El teatro es teatro y tiene sus leyes, y entre ellas la más importante es dejar que sean los personajes quienes hablen, pues conviene que advertido quede, que si de géneros literarios hablamos, la dramática distinta es de la épica: sobra en el escenario la voz del autor, sobran narraciones y descripciones, y en cuanto a la reflexión se refiere, ésta sólo ha de llegar cuando los personajes de la historia piensen en voz alta. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 17-18)

[21] También se romperá la cuarta pared en varias ocasiones, en momentos en los que Sancho se dirige al público.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

De esta forma, Cervantes hace explícito el cambio de la narración al drama y justifica la ausencia de cualquier palabra que no salga de boca de los personajes.

En el primer acto se representa cómo don Quijote toma la decisión de hacerse caballero andante, la quema de su librería y el primer retorno a la aldea: "Ama: [...] ¡Mi niña, allá vienen! Y si no me equivoco casi en brazos lo traen… Sí, ayudado viene por nuestro vecino Pedro Alonso y vuestro… digo… suyo bachiller… Sansón Carrasco… Y vienen también el señor cura y maese Nicolás, el barbero" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 25). Aquí vemos cómo se introduce a Sansón Carrasco ya desde el inicio de la historia. La motivación de ello —y ya se puede intuir en ese "vuestro… digo… suyo"— viene dada porque entre el Bachiller y Antonia hay cierta tensión amorosa que el Ama no dejará de destacar, divertida, a lo largo de la obra.

También en este primer acto Sancho pasa a ser el escudero de don Quijote, seducido por la promesa de una ínsula. En el momento en que se reúne con su amo para tratar los preparativos de su salida, este le encarga proveerse de lo necesario con el dinero que ha conseguido vendiendo o empeñando ciertas cosas:

> Pues aunque nunca he leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno dinero trajera, el castellano que me armó caballero me dijo que en las historias no se cuenta, pero que los autores dellas dan por entendido que han de llevarse dineros y camisas limpias y una arqueta pequeña llena de ungüentos. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 38)

Como sucederá con frecuencia en la obra, se retoma un hecho que en la novela sucedió con anterioridad y que hace explícito el personaje a través del diálogo rememorativo porque no tuvo lugar en escena.

Se ponen en escena la aventura de los molinos (en cuya representación participan los actores que rodean la tarima con un juego interesante de ruptura de la cuarta pared dentro del escenario mismo: "*Al llegar al lateral, fuera de la tarima, golpea con su lanza el aspa; quienes están allí recogen a caballo y caballero, rompen su lanza y los arrojan de nuevo a la tarima*", Álvarez-Nóvoa, 2005: 44) y la aventura del coche de caballos y los frailes de la orden de San Benito. En la disputa con el Vizcaíno, la brusca interrupción de la novela[22] se traslada, de forma impactante, al escenario:

> *Ambos quedan enfrentados, levantadas las dos espadas sobre la cabeza de cada contrincante. Por un momento parece como si el tiempo se hubiera detenido. Quienes presencian la pelea contienen la respiración. Nadie se mueve. Es como una foto fija.* (Álvarez-Nóvoa, 2005: 51)

Más adelante, se adaptan el episodio de la venta con la confusión nocturna de Maritornes, la fabricación del bálsamo de Fierabrás, el manteo de Sancho, el yelmo de Mambrino y el encuentro del cofre con el libro, las monedas y las camisas, seguido instantáneamente de la visión de los galeotes, que hace que don Quijote salga a liberarlos al galope por el patio de butacas. Este episodio, en vez de tener lugar en escena, es narrado por el Ventero al Cura y el Barbero en la venta. Llamamos la atención de nuevo sobre este recurso: la noticia de hechos de la novela por boca de los personajes ya que no tienen lugar en escena. Una de las ventajas de este recurso elusivo es la considerable reducción temporal del episodio, que en lugar de suceder ante los ojos del público se despacha en un rápido diálogo que lo informa.

[22] Recordemos que la novela se detiene, "disculpándose [el autor] que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote" (I, 8), para luego continuar en el manuscrito encontrado.

En esta primera parte también se adaptan la misión de Sancho de entregar la carta a Dulcinea, los episodios de la princesa Micomicona (donde son exclusivamente el Cura y el Barbero los que representan la farsa, ya que no se produce el encuentro con Dorotea) y la escena de los cueros de vino.

Finalmente, se representa el viaje de vuelta a la aldea con don Quijote enjaulado, el encuentro de Sancho con su burro por el camino y la conversación, ya en el pueblo, de Sancho con su esposa. Mientras ambos se retiran, "*el tono [de Sancho] se va haciendo cada vez más quijotesco*" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 105):

> Pero vámonos ya a casa, ayúdame a guardar las bestias, y al calor de la olla, te iré contando sucesos que te van a asombrar y que van a hacer que admires y aún quieras más a tu marido y esposo, a mí, el valeroso escudero Sancho Panza, que tanto os admira y quiere, como dama y señora de mis pensamientos sois y siempre lo seguiréis siendo. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 106)

La segunda parte de la obra tiene aún más personajes que la primera: nada menos que treinta y cinco, más "damas, dueñas, caballeros, pajes, criados, músicos, diablos y salvajes" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 108). La obra comienza (o continúa) como lo hizo en la primera parte: con los actores dando los últimos retoques al escenario mientras el público se acomoda, y el profesor/director, vestido de Cervantes, inicia la representación, haciendo referencia a la segunda parte apócrifa.

En esta segunda parte asistimos, en primer lugar, a la tercera salida del hidalgo, el encuentro con las tres labradoras, el episodio del Caballero de los Espejos y la cueva de Montesinos. Las apariciones de este último episodio se representan en escena, pero con el escenario iluminado "*con una luz irreal, mágica y tenue en azules que, en su momento, se combinarán con rosas. [...] Bajo la pancarta, de esquina a esquina cerrando el fondo, una gasa de seda tras la cual se producirán las apariciones. En el centro y suspendido está don Quijote*" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 161). Este juego escénico no hace sino continuar la línea cervantina de plantear la escena sin juzgarla, dejando para el espectador la decisión: ¿ha sido un ensueño de don Quijote o las apariciones han tenido lugar en la realidad?

Posteriormente, asistimos al episodio de Maese Pedro con su mono adivino y el retablo en la venta. El episodio es semejante al original, exceptuando que el retablo que se representa no es el de la novela; como se aclara en nota:

> Los textos que uso en el retablo de maese Pedro están tomados del *Quijote* de Avellaneda, para así dar noticia directa de la publicación de la segunda parte apócrifa, frecuentemente aludida en la novela de Cervantes. En mi versión teatral, este episodio sustituye a la historia de Melisendra y don Gaiferos. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 177, n. 6)

Sigue la adaptación de los episodios con los duques, incluido el gobierno de Barataria y el envío de las cartas de la Duquesa y Sancho a Teresa Panza. Comentando la noticia que dan estas, tiene lugar una conversación entre el Cura y Sansón Carrasco que sirve para definir mejor a este último personaje, de forma más positiva que en la novela:

> CURA: Creo que el bueno de don Alonso y el simple de Sancho están siendo objeto de burla y escarnio. [...] Algo habrá que hacer para traerlos de nuevo e impedir que se nos vuelvan a escapar.
> BACHILLER: No crea vuestra merced, señor cura, que no le doy vueltas a la cabeza. Antonia me ha pedido que algo piense y vos sabéis lo que me gustaría agradarla… Y, además, no por venganza ni por revancha, creedme, pero ganas tengo de volver

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

> a intentar lo que el Caballero de los Espejos, por mala fortuna, no consiguió. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 239)

También los duques salen mejor parados en esta adaptación que en el texto cervantino. Aunque se burlan de la pareja, muestran algunos detalles que los presentan como menos crueles y más sensibles que los originales. Por ejemplo, cuando despiden a don Quijote de la corte:

> DUQUESA: Por cierto, tomad la carta que su mujer le envió. Y decidle lo buenas que eran las bellotas; aunque ella quisiera que hubieran sido tan grandes como "huevos de avestruz", aunque no lo fueran tanto, sí tenían el tamaño de su cariño y su respeto por nuestras personas. [...] Partid en buena hora y sabed que aquí siempre, vos y vuestro escudero, tendréis vuestra casa. (Álvarez-Nóvoa, 2005: 242-243)

Finalmente, en la playa de Barcelona, tiene lugar el episodio del Caballero de la Blanca Luna, donde, como en la novela, don Quijote es derrotado y ha de volver a la aldea. Allí tendrá lugar su muerte, rodeado de sus amigos. En la realización del testamento, se modifican ligeramente las palabras de don Quijote de tal forma que hacen intuir el final de la relación entre el Bachiller y la sobrina: "Don Quijote: [...] Y a mi sobrina le pido que si quisiere casarse, case con hombre que no guste de los libros de caballerías *(Sansón baja la vista)*, aunque por amistad haya sabido de espejos y lunas y yo me entiendo" (Álvarez-Nóvoa, 2005: 263).

Como se ha podido observar, *Don Quijote la Mancha* es una larga adaptación. Aunque la mayor parte de los diálogos es original, hay algunos más cercanos a la novela que otros, e incluso, con esta extensión de adaptación teatral, el dramaturgo se puede permitir insertar muchas de las frases ya míticas del *Quijote*. No obstante, aun en el caso de que los diálogos sean semejantes a la novela, en primer lugar observamos ciertos cambios de léxico y, en segundo lugar, el recurso de la reducción también es frecuentemente utilizado.

En relación con los personajes, nos gustaría señalar el caso de las dos mujeres de la casa del hidalgo. En la obra teatral, el Ama tiene nombre, a diferencia de la novela, donde es anónima: se llama Camila. Aunque se denomina "Ama" en las acotaciones, otros personajes se dirigen a ella en algún momento nombrándola. Además, a pesar de que en el texto original sí que aparece el nombre de la sobrina, solo lo hace un par de veces al final, en el momento del testamento. En la adaptación teatral, consta desde el inicio, ya desde la nómina de personajes. Esto sugiere un mayor protagonismo de ambas mujeres en el texto dramático que en el narrativo.

Sobre la solución a la representación escénica de Rocinante y el rucio, que es algo que casi todas las adaptaciones teatrales quijotescas tienen que encarar, el autor propone en una acotación:

> *Caballo y asno —con alforjas bien cargadas— pueden ser de cartón con ruedas o vivos animales, si el valor de quienes monten la obra llega hasta este punto, o dos actores disfrazados de caballerías y dispuestos a que se suban a sus lomos, que parece la solución más sencilla y la que más posibilidades ofrece.* (Álvarez-Nóvoa, 2005: 40)

3. *LAS ANDANZAS DE DON QUIJOTE 2*[23]

María Belén Camacho Sánchez nació en 1968 en Madrid. Docente en el colegio Santa Rita de Madrid y fundadora y directora de la compañía de títeres Pinochoshow, es autora de varias obras de teatro y cuentos.

[23] De la primera parte de esta obra se afirma en Sotomayor Sáez (2009: 250) que "la falta de rigor, tanto en el desarrollo de la historia quijotesca como en los propios planteamientos escénicos, caracteriza esta edición, hecha

En 1997 estrenó *Las andanzas de Don Quijote*, que se publicó en 2001 y que en 2011 llegó a su tercera edición. En ella se adapta el inicio de la novela, el episodio en que don Quijote es armado caballero, la designación de Sancho Panza como escudero y la muerte del hidalgo (que aquí tiene lugar en una venta).

En 2005, y por el mismo motivo (la celebración de la patrona del Colegio Santa Rita de Madrid[24]), M.ª Belén Camacho retomó el *Quijote* para el teatro en un texto publicado posteriormente, en 2012, en una colección denominada "Teatro para adolescentes", es decir, con un destinatario marcado explícitamente desde la cubierta. En la contraportada, además, podemos leer que tiene "34 personajes principales y un número variable de secundarios" (entre esos personajes principales también se encuentran Rocinante y el Burro, que son interpretados por actores), con una duración aproximada de una hora.

A pesar de ser la segunda parte de *Las andanzas de Don Quijote*, esto no significa que continúe aquella obra, sino que la autora retoma la adaptación de la novela, con la siguiente intención: "Con el teatro, hemos conseguido transmitir valores fundamentales que el mismo Cervantes quiso plasmar en su obra, valores como la nobleza, la amistad, la inocencia, la fantasía y la ilusión por la vida" (Camacho, 2012: 5). También se insiste en estos valores en la "Introducción": "Con los hechos que acontecen en esta obra, se van descubriendo los valores más importantes encarnados en los personajes (amistad, nobleza, generosidad, ingenuidad, espíritus luchadores...)" (Camacho, 2012: 7).

La obra comienza cuando Sancho va a ver a su señor, que está en la aldea tras la segunda salida (en este sentido, la obra sí es continuación de la primera parte). Los episodios se desarrollan argumentalmente como en la novela, sin demasiadas aportaciones originales, aunque de forma mucho más sinóptica. Se adaptan varios de ellos: la conversación entre Sancho Panza y Teresa, la pelea con los mercaderes toledanos, la aventura con los frailes y la pelea con el vizcaíno, el episodio de los arrieros, el ejército de ovejas, los sacerdotes que custodian el cuerpo, la aventura de los cueros de vino, el Caballero de los Espejos, la aventura de los leones, la condesa Trifaldi y Clavileño. La obra termina con la batalla con el Caballero de la Blanca Luna y un final abierto en el que don Quijote promete volver a sus aventuras al cabo de un año:

> QUIJOTE: Calla Sancho, que mi retirada no ha de pasar de un año y luego volveré a mis aventuras y no faltará algún condado que darte.
> Sancho: ¡Dios nos oiga!
> ROCINANTE: A este loco no hay quien lo cure, pero al menos un año estaremos tranquilos. (Camacho, 2012: 76)

Además de este, hay otro cambio fundamental en esta adaptación con respecto al argumento de la novela; Sancho se queda sin ínsula:

> SANCHO: Señor mío, alégrese, que aunque le ha vencido no tiene ninguna costilla rota y Rocinante ha sobrevivido. Volvamos a casa y dejemos las aventuras y los lugares que no conocemos. Además, yo soy el que más pierde, porque ya no tendré ningún título. (Camacho, 2012: 75)

para ser representada por niños; difícilmente podrá dar a conocer nada de la obra cervantina, puesto que nada conserva de ella". No soy de la misma opinión y creo que sí permanece cierta esencia quijotesca en la adaptación de Camacho.

[24] Este colegio es religioso, lo cual hace pensar que los valores católicos se identifican con los que se extraen del *Quijote,* un aspecto interesante en el que, por motivos de espacio, no nos podemos extender más allá de la nota.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

Por otro lado, aunque las escenas sí estén directamente inspiradas en el *Quijote*, los personajes pronuncian unos diálogos totalmente diferentes a la novela la mayor parte de las veces. Hay incluso alguna introducción de expresiones actuales: "Caminante 3: Vaya, este tío está «majara»..." (Camacho, 2012: 50); "Rocinante: Sí, sí, aquí están a cuál más pirado de los dos" (Camacho, 2012: 67).

En relación con los títulos de los actos, muy explícitos, llama la atención la mención a la acción de lectura en uno de ellos: "La aventura de los cueros de vino y otros sucesos que te contaré si sigues leyendo". Aunque por una parte es un texto teatral destinado a su puesta en escena, por otra la autora hace evidente que la obra es un texto impreso y publicado. Esto también podría tener relación con la escasez de acotaciones que se aprecia en la obra; en este sentido, podría parecer un texto dirigido a la lectura más que a la representación (aunque, entonces, sobrarían todas las apreciaciones iniciales acerca de la puesta en escena).

Los actos son breves, alguno muy breve, como el tercero, de escasas dos páginas (Camacho, 2012: 24-25). Para resumir las acciones se recurre al personaje del Narrador, quien también informa objetivamente de hechos que la pareja confunde (de la misma forma que hace el narrador de la novela): "Narrador: Estos dos no se rinden y subiéndose a una loma para verlo todo mejor, don Quijote, llevado por su delirio, ve guerreros y castillos donde solo ovejas había" (Camacho, 2012: 38).

Que la adaptación presente los episodios de forma demasiado resumida puede tener el beneficio de conseguir plasmar un número mayor de materiales originales cervantinos, pero también puede caer en el desorden y causar incomprensión. En este sentido, en el acto noveno, de los cueros de vino, la escena inicial se presenta de forma tan resumida que podría resultar confusa para quien no hubiera leído la novela:

> NARRADOR: Llegaron nuestros amigos a la venta, agotados, allí todos los presentes los recibieron muy amablemente y don Quijote se acostó enseguida, pues venía molido a palos. Sancho le acompañó.
> SANCHO: ¡Acudid, señores, rápido, que mi amo anda en la batalla más reñida que jamás vi, le ha dado una cuchillada al gigante enemigo y le ha cortado la cabeza de cuajo!
> CURA: ¿Pero qué dices, cómo diablos puede ser eso, si el gigante está a más de dos mil leguas de aquí? (Camacho, 2012: 47)

Uno se podría preguntar a qué gigante se refieren o qué hace el Cura en escena, porque se omite toda referencia anterior a la princesa Micomicona y al plan para devolver al hidalgo a su aldea. De esta forma, esto queda confuso[25].

En este acto también tiene lugar la 'broma' de Maritornes al Quijote, dejándolo colgado de su brazo cuando Rocinante deja de ser su apoyo. La recreación de esta escena tiene uno de los episodios más originales del texto, explotando la posibilidad de hablar de los animales:

> CABALLO 1: ¿Y tú qué haces ahí atado?
> ROCINANTE: Pues ya ves compañero, acompaño a mi amo que sin duda ha perdido el juicio.
> CABALLO 2: Ya lo vemos, lo sentimos, pues sabemos que es dura la vida por esos caminos de Dios y máxime de rocín de un pobre loco.
> ROCINANTE: Muchas gracias y ahora he de moverme un poco, llevo horas aquí atado y mis pobres patas ya rechinan de dolor.

[25] Otro ejemplo: en el acto decimosegundo, el mago Merlín le anuncia al hidalgo el remedio para desencantar a Dulcinea, cuando el espectador no tiene ninguna noticia sobre su encantamiento.

> CABALLO 3: Pues adelante, compañero, muévete sin miedo y relájate, que seguro que un duro camino te queda por recorrer. (Camacho, 2012: 50)

Precisamente, el personaje más interesante de esta recreación es Rocinante, que no solo es interpretado por un actor, sino que también habla (incluso a veces rimando). El Burro también habla, aunque mucho menos frecuentemente: "BURRO: Ya me lo temía yo, no me dejan descansar, ¡ay, qué vida de burro la mía!" (Camacho, 2012: 20). Rocinante hace el papel de un segundo Sancho, aunque más incrédulo incluso que el escudero en sus momentos más escépticos. Además, tiene más información que la que maneja Sancho (comparte función, en este sentido, con el Narrador): "ROCINANTE: Pero este hombre no se da cuenta de que son unos pobres frailes y de que en la carreta viaja una señora vizcaína que va al encuentro de su esposo. ¡Qué aventura ni aventura!" (Camacho, 2012: 29).

Finalmente, como última apreciación, es interesante señalar que la obra se completa con música (que suena para marcar acciones determinadas) y efectos sonoros como cascos de caballo (Camacho, 2012: 26, 42), quejidos (Camacho, 2012: 56), etc.

4. *Y DON QUIJOTE SE HACE ACTOR…*

Juan Manuel Freire fue profesor del I.E.S. Ría del Carmen (Camargo, Cantabria) hasta el curso 2012-2013, cuando se jubiló. Allí fundó el grupo de teatro del instituto hace más de dos décadas, y con él llevó a escena una obra por año. El autor escribió esta obra después de representarla más de una treintena de veces con su grupo escolar[26].

El libro publicado, de 2008, se abre con una introducción del autor donde explica y justifica su acercamiento al *Quijote*. La dramatización de la novela cervantina tuvo su origen en la necesidad de un texto para un grupo de actores (estudiantes de bachillerato) de entre treinta y cuarenta personas; además, la obra tiene música y canto (del Siglo de Oro), lo que la hace atrayente para los diversos tipos actorales del grupo: "Parece *El Quijote* hecho de molde para ajustarse a nuestros requerimientos. Sólo presenta un inconveniente: es una novela, no un texto teatral. Pero eso constituía también, a la vez que un problema, un aliciente" (Freire, 2008: 7). El autor comenzó seleccionando aquellos episodios conocidos por todos, como el de los molinos o el rebaño de ovejas; pero también consideró necesario plasmar en la obra algunos de los episodios intercalados, como muestra de la complejidad de la novela cervantina, y otros que hicieran de contrapunto entre el drama y la comicidad. Asimismo, consideró oportuno reflejar las dicotomías de los dos protagonistas, don Quijote cuerdo y loco y Sancho ignorante y sabio. Comenta Freire las técnicas que empleó para escribir los diálogos de los personajes: en ocasiones reproduce exactamente el diálogo quijotesco (y, cuando es este caso, lo marca en nota al pie), en otras fragmenta lo que dijo un personaje en voz de varios, en otras reduce el texto, cortando y ensamblando oraciones originales, y en muy pocas plantea situaciones originales.

La obra se divide en un preámbulo, trece escenas y un epílogo. La duración aproximada de la representación es de hora y media. Comienza cuando dos estudiantes llegan al teatro. Todas las butacas están ocupadas, así que se sientan en dos sillas en el escenario. En este aparecen tres lectoras, una riéndose, otra meditabunda, y otra llorosa. Movida por la curiosidad, una de las estudiantes espía qué leen; sorprendida, descubre que las tres leen el *Quijote*: "MARÍA: Pero… ¿cuántos Quijotes escribió Cervantes?" (Freire, 2008: 27). Vemos cómo desde el inicio se marca la relación con el texto cervantino, se juega a romper la frontera entre público y actores y se representa el *Quijote* como una obra polifacética. La presencia del texto original

[26] Lo comenta en su blog personal.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

será recurrente, además, gracias a la figura de las Narradoras, que con frecuencia introducen o clarifican las acciones.

La obra adapta, inicialmente, la conversión de Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha, el episodio de Andrés y el castigo de su amo y el episodio de los molinos. Cuatro chicas, vestidas de blanco, forman la composición 'molinesca'; al representar los molinos con personas, estos pueden cambiar a gigantes con facilidad, haciendo al público ver por los ojos del hidalgo:

> *Al son de sus palabras, se levantan y se retuercen en el aire las figuras a las que apunta su delirio. Son ahora dos seres disformes y agresivos, dotados de cuatro brazos que parecen más, por lo descompasado de sus movimientos. Juega la luz a confundirnos. Iluminados desde abajo, se dispara su envergadura, y se multiplica su número, al proyectarse sus sombras sobre el fondo oscuro.* (Freire, 2008: 52)

Siguen a esta escena la historia de Grisóstomo y la pastora Marcela y la aventura de los rebaños, sobre la cual, en nota al pie, el autor imagina:

> Todavía no he explorado esta posibilidad, pero podrían levantar a los espectadores de sus asientos y moverlos de un lado a otro. Depende, claro está, del tipo de público y de su número. En tal caso, tendrían que permanecer todo el tiempo que durase la escena de pie, y los pastores habrían de cuidarse de ello. (Freire, 2008: 67, n. 12)

La escena de Maritornes siendo confundida por don Quijote con la doncella enamorada es contada por las dos Narradoras; mientras ellas hablan, los personajes realizan las acciones. Es interesante observar cómo traslada el autor al teatro la confusión del episodio entremesil de la 'batalla campal' en la venta:

> *(El posadero se ha subido al escenario y se ha ido a por Maritornes. El ritmo de los acontecimientos se precipita. Para seguirlo, las Narradoras casi se quitan, febriles, la palabra.)*
> NARRADORA 2: Daba el arriero a Sancho…
> NARRADORA 1: Sancho a la moza…
> NARRADORA 2: La moza a él…
> NARRADORA 1: El ventero a la moza…
> NARRADORA 2: Y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo. (Freire, 2008: 84)

Posteriormente, se representan los episodios del encuentro con los duques, el canto de amor de Altisidora y varias escenas de Sancho como gobernador, que son interrumpidas en la escena XIII cuando el hidalgo pronuncia una evocación de su amada, mientras esta aparece en la figura de una bailarina.

La obra termina con un epílogo en el que todos los personajes están sobre el escenario. En un rápido diálogo, comentan la locura y la muerte de don Quijote:

> ANDRÉS: ¿Un héroe al que admirar…
> COMADRE: … o un fracasado del que compadecerse?
> [...]
> DEUDORA: Alonso Quijano fallece cuando renuncia a ser don Quijote, su ideal.
> [...]
> DUQUE: Nosotros…
> VIOLINISTA: … y nosotras…
> SASTRE: … hemos dejado vivo a don Quijote.
> DULCINEA: Vivo... y enamorado. (Freire, 2008: 144-145)

Para terminar, en relación con las acotaciones, son estas abundantes y precisas. Incluso, en ocasiones, son acotaciones casi literarias: "*No vemos el fin de este movimiento. El oscuro nos lo oculta, y esconde al tiempo, tal vez, alguna lágrima furtiva del personaje o, quién sabe, si ya nada se ve, de quien tenemos al lado, o nuestra…*" (Freire, 2008: 101).

Estas acotaciones, asimismo, indican unos frecuentes y llamativos juegos de luces:

> *Por efecto de la iluminación, el escenario se ha dividido en dos partes. Las diferencia la luz, intensa en la zona trasera y muy tenue en todo el resto, donde el espacio se transforma en un ámbito de sombras chinescas. Entre esa penumbra adelantada, únicamente se dejan ver siluetas que dibujan, a contraluz, perfiles de hombres tendidos en el suelo, cuan largos son.* (Freire, 2008: 75)

Asimismo, el oscuro entre escena y escena es lo que marca el cambio radical de episodio adaptado.

5. CONCLUSIONES

En estas tres obras teatrales que hemos seleccionado como muestra de las adaptaciones quijotescas para jóvenes se encuentran varios puntos en común. En primer lugar, tienen características básicas coincidentes, como son el público al que van dirigidas, los actores a las que están destinadas (aunque *Don Quijote de la Mancha* proponga también actores adultos), una marcada intención didáctica y cierta moral y valores que pretenden transmitir[27]. En relación con los actores, podemos señalar que la gran nómina de personajes de las tres obras está condicionada por la cantidad de alumnos de una clase. Asimismo, que los alumnos sean los receptores principales de estas adaptaciones explica su voluntad didáctica y la frecuente aspiración, por parte de los dramaturgos, de plasmar el máximo número de episodios posible para dar a conocer en mayor medida la novela cervantina (el caso extremo es *Don Quijote de la Mancha*). Esta finalidad de dar a conocer la obra es algo que marcan los tres autores en una explícita introducción donde explican sus intenciones, y se corresponde con el propósito habitual de las adaptaciones infantiles y juveniles del *Quijote* que comentábamos al inicio de este trabajo: la consideración de la novela como un hito del patrimonio cultural español produce la necesidad de que este texto sea conocido por los jóvenes.

Otro de los propósitos de los dramaturgos es divertir con la obra, para lo cual los tres recurren a situaciones con frecuencia incluso más cómicas que el original (recordemos el Rocinante de *Las andanzas de Don Quijote 2*), la música está presente en todas ellas y, finalmente, los efectos de iluminación destacan en la primera y la última obra, creando una puesta en escena impactante y atractiva. Además, las adaptaciones son por lo general más amables que el original, e incluso ciertos personajes se caracterizan de forma más benevolente que en la novela (como el Bachiller de *Don Quijote de la Mancha*). De esta forma, la obra se presenta de manera más amena y cercana al espectador infantil o juvenil. Asimismo, con estas versiones, en gran parte más positivas que el texto cervantino, se pretende transmitir ciertos valores a los niños, como vimos en *Las andanzas de Don Quijote 2* y como también es frecuente en las adaptaciones para este público receptor. Amistad, solidaridad e ilusión son unos de los más repetidos en las adaptaciones juveniles.

Por último, estas adaptaciones comparten con las recreaciones dramáticas quijotescas españolas actuales en general los recursos de la metateatralidad y la ruptura de la cuarta

[27] En estas cuestiones, exceptuando la de los actores, coinciden con las obras para público infantil y juvenil representadas por adultos, que también han tenido gran profusión en los últimos años, aunque no suelen estar publicadas.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

pared[28], que por otra parte no son nada novedosos en nuestro teatro contemporáneo. La referencia explícita en escena al texto original también es frecuente, jugando así con algo que Cervantes ya practicó en la segunda parte de su novela.

Bibliografía

ALONSO, Begoña (2003) "Don Quichotte dans les arts du spectacle au XXe siècle", en Danielle Perrot, comp., *Don Quichotte au XXe siécle. Réceptiones d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand (France), Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 575-581.

ÁLVAREZ-NÓVOA, Carlos (2005) *Don Quijote de la Mancha*, León, Everest.

—— (2008) "Toma de conciencia", *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 22, pp. 23-28.

AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2008) "El Quijote en el teatro español contemporáneo", en Desirée Pérez Fernández, coord.., *Cervantes y su tiempo*, vol. 1, León, Universidad de León, pp. 337-344.

—— (2011) "Ausencias de Don Quijote en el teatro español actual", en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, pp. 129-138 (en CD).

CAMACHO, M.ª Belén (2011) *Las andanzas de Don Quijote*, Madrid, Editorial CCS.

—— (2012) *Las andanzas de Don Quijote 2*, Madrid, Editorial CCS.

CANAVAGGIO, Jean (2005) *Don Quichotte du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, [París], Fayard.

CANO VELA, Ángel G., y Juan José PASTOR COMÍN, coords. (2006), *Don Quijote en el aula. La aventura pedagógica*, Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CARO VALVERDe, M.ª Teresa, y María GONZÁLEZ GARCÍA (2013) "De la mano de Cervantes: la lectura moderna de los clásicos", *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 9, pp. 89-106.

CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote (2 de febrero de 2018).

CHARFI, Emna (2014) *Un siglo de "Quijote" para niños*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, https://eprints.ucm.es/29902/1/T36014.pdf (21 de diciembre de 2018).

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1977) "El *Quijote* como situación teatral", en Guillermo Díaz-Plaja, *En torno a Cervantes*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, pp. 81-162.

Don Quijote para niños, ayer y hoy (2005), catálogo de la exposición bibliográfica de ediciones del *Quijote* para niños y jóvenes con motivo de la presencia de España como país invitado

[28] Para ampliar las características de las adaptaciones quijotescas en la España contemporánea, veáse Fernández Ferreiro (2016).

en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia, 2005, [Madrid], Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.

DUFFÉ MONTALVÁN, Aura Luz (2005) "Los valores que nos transmiten Don Quijote y Sancho Panza", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 17, pp. 49-67.

FERNÁNDEZ FERREIRO, María (2016) *La influencia del "Quijote" en el teatro español contemporáneo. Adaptaciones y recreaciones quijotescas (1900-2010)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá – Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes.

FREIRE, Juan Manuel (2008) *Y don Quijote se hace actor…*, Madrid, Editorial CCS.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, "Las teatralidades del *Quijote* (nuevas meditaciones)" (2008) en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García, coords., *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 495-514.

GARCÍA DE CASTRO, Carmen (1906) *El "Quijote" en la escuela. Desarrollo del tema: Enseñanzas literarias y pedagógicas contenidas en el Quijote*, Écija, Imprenta Reyes, Mas y Prat.

GARCÍA LORENZO, Luciano (2008) "*Don Quijote* en la escena española (2005). De la comicidad al testimonio político", en Alexia Dotras Bravo, coord., *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 15-28.

GARCÍA MARTÍN, Manuel (1980) *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GENETTE, Gerard (1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

GOUGH LAGRONE, Gregory (1937) *The imitations of Don Quixote in the Spanish Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

HAKE, Helmut (1960) *Don Quijote de la Mancha, libro juvenil. Elementos y evolución de una interpretación literaria*, Madrid, Imprenta Viuda de Galo Sáez.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1992) "Seducción de la utopía", en Rafael Azcona y Mauricio Scapano, *Don Quijote. Fragmento de un discurso teatral,* Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992, pp. 9-13.

—— (2005) "El *Quijote* en el teatro", *Turia,* 73-74 (2005), pp. 228-244 [también publicado en *ADE Teatro*, 107, pp. 98-107].

HUERTA CALVO, Javier, "Primera Parte. Análisis" (2006) *Clásicos entre los siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI, Cuadernos de teatro clásico*, 22, pp. 25-113.

LABÈRE, M. Claude (1998) *Don Quichotte théâtralisé au XXème siècle*, 3 vols., tesis doctoral presentada en la Université de Toulouse II.

LAFUENTE, Carmen, y Ascensión AGUERRI, eds. (2005) *En torno al Quijote. Adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca*, Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2005) "El *Quijote* en el actual teatro español e iberoamericano contemporáneo", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 666, pp. 67-86.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2008) "Cuando los personajes de papel suben al escenario: narrativa y teatro", en José Romera Castillo, ed., *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI: Actas del XVII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, pp. 187-202.

LÓPEZ NAVIA, Santiago A. (1991) "«Contra todos los fueros de la muerte»: Las resurrecciones de don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica", en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 375-387.

—— (1996) *La ficción autorial en el "Quijote" y en sus continuaciones e imitaciones,* Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.

—— (2005) *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del «Quijote»,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

MANCING, Howard (2006) *Cervantes' Don Quixote. A reference guide* Westport (Connecticut) / London, Greenwood Press.

MARTÍNEZ-OTERO, Valentín (2016) *10 criterios para educar en valores con "El Quijote",* Madrid, CCS.

MONTERO REGUERA, José (2005) *El "Quijote" durante cuatro siglos: lecturas y lectores,* Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Nuevos escenarios, blog personal de Juan Manuel Freire, http://blogdefreire.blogspot.com/2012/09/y-don-quijote-sehace-actor-de-juan.html (21 de diciembre de 2018).

OCHOA PENROZ, Marcela (1997) *Reescrituras del Quijote*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

ORAZI, Veronica (2016) "Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo", *Rassegna iberistica*, 39, 106, pp. 245-265.

ORTEGA Y GASSET, José, "El *Quijote* en la escuela" (1983) en José Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Alianza Editorial / Revista de Occidente, Madrid, pp. 273-306.

ORTIZ BALLESTEROS, Antonia M.ª (2005) *Preparar para El Quijote. Aportaciones de la narrativa juvenil española*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca.

PASCUAL DÍEZ, Julián (2006) "El imaginario literario como conformador del patrimonio. El *Quijote*: una interpretación para el público infantil", en Roser Calaf y Olaia Fontal, coords., *Miradas al patrimonio*, Gijón, Ediciones Trea, pp. 89-106.

PELÁEZ MARTÍN, Andrés (2005) "Don Quijote y el teatro", *ADE Teatro*, 107, pp. 171-177.

PÉREZ CAPO, Felipe (1947) *El "Quijote" en el teatro: repertorio cronológico de doscientas noventa producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*, Barcelona, Millá.

PÉREZ, Miguel José, y Julia Enciso (2004) "Don Quijote, enseñar para la aventura: el diálogo, fundamento de la educación", *Revista de Educación. El Quijote y la educación*, número extraordinario, pp. 149-163.

Revista de Educación. El Quijote y la educación (2004) número extraordinario.

RICAPITO, Joseph V. (2003) "La teatralidad en la prosa del *Quijote", Theatralia: revista de poética del teatro,* 5, pp. 315-330.

RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Beatriz M.ª (2014) "El narrador en la traducción de la literatura infantil y juvenil: las adaptaciones literarias de *El Quijote* al inglés", *Cuadernos de investigación filológica*, 40, pp. 191-209.

ROMERA CASTILLO, José (2017) "Cervantes en la escena española de 2016 (en el IV Centenario de su muerte)", en Carlos Alvar y Abraham Madroñal, coords., *Diez lecturas cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá – Servicio de Publicaciones / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, pp. 103-118.

SÁNCHEZ MENDIETA, Nieves, *Reescritura y adaptación. El caso del "Quijote"*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Alcalá, 2004, http://hdl.handle.net/10017/5845 (21 de diciembre de 2018).

SEDÓ PERIS-MENCHETA, Juan (1947) *Ensayo de una bibliografía de miscelánea cervantina. Comedias, historietas, novelas, poemas, zarzuelas, etc. inspiradas en Cervantes o en sus obras,* Barcelona, Casa de la Caridad.

SOTOMAYOR SÁEZ, M.ª Victoria, coord. (2009) *El Quijote para niños y jóvenes. 1905-2008*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SYVERSON-STORK, Jill (1986) *Theatrical Aspects of the Novel: A Study of "Don Quixote",* Valencia, Albatros de Hispanófila.

TIANA FERRER, Alejandro (2004) "Ediciones infantiles y lectura escolar del *Quijote*. Una mirada histórica", *Revista de educación*, número extraordinario, pp. 207-220.

TORRES NEBRERA, Gregorio (1992) "Don Quijote en el teatro español del siglo XX", *Cuadernos de Teatro Clásico,* 7, pp. 93-140.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2007) "La quijotización del teatro, la teatralidad de *Don Quijote*", en Germán José Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, coords., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro,* Almagro, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 469-480.

VAIOPOULOS, Katerina (2010) *De la novela a la comedia: las "Novelas ejemplares" de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro,* Vigo (Pontevedra), Academia del Hispanismo.

VALERIO LÓPEZ, Martha Esther (2012) *El teatro como estrategia didáctica para promover la lectura del* Quijote *en jóvenes de 12 a 18 años de edad*, tesis doctoral inédita defendida en la Universidad de Valladolid (copia cedida por la autora).

VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (2006a) "Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (Iª parte)", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios,* 32, http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/quicente.html (21 de diciembre de 2018).

—— (2006b) "Hasta dentro de cien años: el homenaje del teatro al Tercer Centenario del Quijote (IIª parte)", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios,* 33, http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/qpvega2.html (21 de diciembre de 2018).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2610
Artifara, ISSN: 1594-378X

De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope

DANIELE CRIVELLARI
Università degli Studi di Salerno

Resumen
Tomando en consideración la importancia de la métrica y de la polimetría en la comedia, este artículo propone una reflexión sobre los sonetos en dos piezas de Lope de Vega, *El galán escarmentado* y *Los Comendadores de Córdoba*. Más específicamente, el trabajo se centra inicialmente en los sonetos recitados por los graciosos en respuesta a los que declaman sus respectivos galanes ("sonetos en díptico" y "sonetos en tríptico"). Especial atención es prestada a los usos de los sonetos graciosiles en relación con la estructura y los temas de las comedias; además, se propondrá un análisis 'vertical' de estos grupos de sonetos (esto es, considerando los que en la pieza recita un mismo personaje) para tratar de entender mejor su importancia en el entramado de la comedia.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
Starting from the consideration of the importance of metric and polymetry in the *comedia*, this article proposes a reflection on sonnets in two Lope de Vega's plays: *El galán escarmentado* and *Los Comendadores de Córdoba*, which contain eight sonnets each. In particular, I will mainly focus on five sonnets recited by the *graciosos* after the ones pronounced by the *galanes* ("sonetos en díptico" and "sonetos en tríptico"). Special attention will be paid to the uses of the *sonetos graciosos* in relation to the structure and the themes of the play; furthermore, I offer a reflection on the possibility of undertaking the study of a 'vertical' analysis of these groups of sonnets in the texts (considering the sonnets recited by the same character), in order to better understand their importance in the *comedia*.

En las comedias de teatro áureo, como es sabido, no es nada infrecuente que el gracioso haga comentarios o críticas —más o menos irónicas o solapadas— sobre varios aspectos, desde lo que ocurre en esos instantes sobre las tablas hasta observaciones de carácter más general acerca de cuestiones técnicas o teóricas, como por ejemplo la metateatralidad, los gustos y estilos literarios de la época, las costumbres sociales y un largo etcétera[1]. Entre todos estos aspectos, y dada su relación con el galán (del cual constituye, a varios niveles, un contrapunto), revisten especial importancia los momentos en los que el gracioso se mofa de su amo: aquí también, el abanico de posibilidades es muy amplio y variado, y va desde comentarios directos y sarcásticos sobre el comportamiento y las locuras de amor de los caballeros hasta observaciones más sutiles y refinadas sobre la forma de la expresión, por ejemplo ridiculizando las palabras de los enamorados para reflexionar sobre su estado anímico.

[1] A modo de panorama general sobre el gracioso en la comedia áurea pueden verse los trabajos de Arango (1980), Gómez (2006) y Lobato (1994), además del volumen monográfico dedicado a este personaje y coordinado por García Lorenzo (2005).

Daniele CRIVELLARI, "De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 85-99.
Recibido el 02/02/2019 · Aceptado el 14/06/2019

A propósito de esta última posibilidad, y por solo mencionar unos ejemplos, en *Lo cierto por lo dudoso* el gracioso Ramiro, quien actúa de juez en un intercambio poético entre el galán don Enrique y su dama doña Juana, se burla del primero destacando la inútil dificultad de algunas figuras retóricas que ha empleado, como el políptoton, que acaba tachando de "disparates / en bernardinas fundados"[2]. De manera análoga, en el primer acto de *El desdén vengado*, después de la rápida entrada y salida del escenario del galán Feniso, quien declama el soneto "Armas de amor, señora, son tus ojos", el criado Tomín hace un comentario metateatral que rebaja el tono lírico de la intervención del caballero: "Sin duda venía / a decir este soneto" (vv. 151-152)[3].

Expresiones como estas no escasean en el teatro de Lope (Delano, 1934: 19-20) y, si por un lado encajan perfectamente en la tipología del personaje del gracioso, por otro —y desde un punto de vista más teórico— ofrecen al comediógrafo la posibilidad de presentar una doble perspectiva sobre su quehacer dramático. Dicho en otros términos, el dramaturgo puede hacer gala de sus habilidades poéticas —por ejemplo a través de los sonetos, verdaderos *pezzi di bravura*— pero al mismo tiempo criticarlas o ponerlas en tela de juicio por medio de las palabras de la figura del donaire. A propósito del soneto, esta tipología estrófica es la que más se presta a ser el centro neurálgico de la comedia en cuanto a reflexiones (sobre el amor, los celos y muchos otros aspectos) se refiere. Recordaremos a este respecto no solo el conocido verso del *Arte nuevo* en el que el Fénix afirma que "el soneto está bien en los que aguardan" (v. 308) sino, por poner otro ejemplo bien conocido, el listado de posibilidades compositivas del soneto que hace Brito en la segunda jornada de *El guante de doña Blanca*: allí el gracioso habla de sonetos "altos y claros", "bajos", de "sonetazos de lana", sonetos "que muerden", "sonetones de nutra", etcétera[4]. La enumeración por Brito de los distintos tipos de soneto que se han escrito no se desarrolla, como quizá podría esperarse dado el carácter metaliterario del fragmento, por medio de un soneto, sino en romance. ¿Qué ocurre, en cambio, cuando es el mismo gracioso el que declama un soneto? ¿Qué resultados produce un soneto pronunciado por un criado, sobre todo cuando interactúa con otro recitado anteriormente por el galán? ¿Qué funciones puede desarrollar este tipo de composición dentro del entramado estructural de la comedia?

El punto de arranque de este trabajo es un reciente estudio de Fausta Antonucci, quien se ha ocupado magistralmente de los sonetos en díptico de tema amoroso en el teatro de Lope, pronunciados siempre por una dama y un galán; las primeras calas realizadas por esta estudiosa han permitido observar de cerca esta modalidad dramática, que se inserta en "un tesoro todavía insuficientemente estudiado en su rica polimetría y en las múltiples funciones que las distintas formas poéticas desempeñan" (2017a: 409). Antonucci lamenta la escasez de estudios acerca de los sonetos en díptico en el teatro del Fénix y, más en general, de análisis específicos de las distintas tipologías de sonetos en sus comedias. No han faltado en los últimos años, eso sí, valiosas contribuciones (tanto de conjunto como aplicadas a comedias concretas) sobre los

[2] Cf. Antonucci (2017a: 405-407). Para los usos de los sonetos en las comedias por parte del Fénix pueden verse también, como punto de partida, las observaciones de Pedraza en la edición del *Arte nuevo de hacer comedias* (Vega Carpio, 2016: 523-528), además del artículo de Presotto (2013) y la edición del *Perro del hortelano* a cargo de Laskaris (Vega Carpio, 2012).

[3] Véase, a este propósito, Dixon (1973: 66-68).

[4] Copiamos a continuación la intervención del gracioso: "Digo, señor, que entre tantos / hay, como guantes, sonetos: / de ámbar, los altos y claros; / de jazmines, los floridos; / y de polvillos, los bajos. / Hay sonetos de gamuza / más que Mendozas hurtados, / y bordados de Milán / con los aforros de raso. / Hay sonetazos de lana, / para pastores del campo; / y blancos, sin decir nada, / porque se quedan en blanco. / Hay también guantes de perro, / que muerden satirizando; / y de Ingalaterra en nueces, / porque son versos cifrados, / que llaman "de revoltillo", / del vulgo excelente plato. / Hay sonetones de nutra, / con estupendos vocablos, / a quien llama la ironía / "cultos", por mal cultivados" (Vega Carpio, 2015: 192-194).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

sonetos intercalados en las piezas dramáticas de Lope, a partir de fundamentales y ya clásicas aportaciones como las de Delano (1928, 1929, 1934, 1935a, 1935b), Jörder (1936) o Dunn (1957)[5]. Sin embargo, sí es cierto que pocas veces se han considerado los sonetos como modalidad dramática *per se* o se ha observado el funcionamiento de estas composiciones dentro de los engranajes métrico-estructurales de cada comedia: baste con mencionar el caso de los nueve sonetos de *El perro del hortelano*, sobre el cual han corrido ríos de tinta pero cuyos sonetos segundo y tercero, que forman un díptico amoroso con todas las de la ley, nunca habían sido analizados como tal, como recuerda Antonucci (2017a: 392-394).

Por nuestra parte, desde la convicción de que los estudios que se han desarrollado en los últimos años sobre el asunto ofrecen nuevas y enormes posibilidades interpretativas de materiales que algunos estudiosos pioneros reunieron en la primera mitad del siglo pasado (por ejemplo Delano, 1935a y Jörder, 1936), hemos decidido emprender el análisis de los sonetos que en las comedias pronuncian los graciosos, en particular aquellos que de una manera u otra constituyen una respuesta o un contrapunto a otro soneto dicho por un galán. Como punto de partida, y en el marco de un trabajo más amplio que estamos realizando sobre el tema, nos ocuparemos aquí de dos piezas que nos parecen paradigmáticas en este sentido: *El galán escarmentado* y *Los Comendadores de Córdoba*. Se trata de dos comedias que no solo pueden fecharse alrededor del mismo puñado de años —ambas se sitúan entre 1595 y 1598, según Morley y Bruerton (1968)—, sino que también son las dos comedias de Lope que más sonetos incluyen, es decir, ocho, si se exceptúa la ya mencionada *El perro del hortelano*, que tiene nueve, y donde sin embargo al gracioso no se le asigna ninguno[6]. Además de esto, como se verá, en ambas piezas seis de los ocho sonetos se agrupan en bloques (tres dípticos en *El galán escarmentado* y dos trípticos en *Los Comendadores de Córdoba*), desvelando una construcción que repercute tanto a nivel temático como estructural en la comedia.

El galán escarmentado, como el mismo título indica, se centra en las desafortunadas andanzas amorosas del galán Celio, que prueba inútilmente suerte con distintas tipologías de mujer (doncellas, casadas, solteras) y acaba casándose con Ricarda, la dama que le había prometido ser su esposa y que lo había rechazado al comienzo de la obra. Por lo que atañe a los sonetos de la comedia, observaremos en primer lugar que, como se ha anticipado, seis de ellos se presentan en pareja (es decir, consecutivamente, declamados siempre por Celio antes y Roberto, su criado, después); además, y desde una perspectiva estructural, los sonetos se encuentran en los puntos fundamentales de la comedia, esto es, en los momentos de cambio —por parte de la pareja galán-criado— de un tipo de mujer a otra. De hecho, todos los sonetos se hallan en las primeras dos jornadas, o sea cuando Celio pasa por varias vicisitudes con distintas damas (doncellas, casadas, solteras), mientras que en el tercer acto el argumento vuelve a centrarse exclusivamente en la relación del protagonista con su prometida inicial, Ricarda.

La primera pareja de sonetos, englobada —como todas las demás en la comedia— entre redondillas, se encuentra prácticamente al final del tercer cuadro del primer acto, en el que

[5] Véanse, por sólo mencionar unos ejemplos, los trabajos de Caamaño Rojo (2010), Festini (1999), Roig Miranda (2006), Pagnotta (2007) y Romanos (2004, 2005, 2007). Tenemos constancia además de que la profesora María del Valle Ojeda Calvo de la Universidad "Ca' Foscari" de Venecia tiene en preparación un trabajo en el que analiza los sonetos de los criados en *El mármol de Felisardo*, que sin embargo todavía no se ha publicado y que no hemos podido leer.

[6] Para *El galán escarmentado*, cuyo texto nos ha llegado a través de un manuscrito no autógrafo custodiado en la Biblioteca de Palacio de Madrid, Morley y Bruerton (1968: 225) indican los años de 1595-98, mientras que para *Los Comendadores de Córdoba*, transmitida en la *Parte II* (1609), 1596 (1968: 222); en el estudio introductorio a su edición de esta última comedia, sin embargo, Laplana Gil (Vega Carpio, 1998: 1027) recuerda que "Oleza ... sitúa la obra entre 1596 y 1598, inclinándose a acercarla a 1598". Nada sabemos a propósito de las representaciones de las comedias: tanto en el DICAT como en la base de datos CATCOM no aparece ningún dato al respecto.

Celio relata a sus amigos cómo Ricarda lo ha rechazado, y remata la escena en la que el galán decide dejar de cortejar a las doncellas para buscar a "una casadilla" (v. 646) después de encontrar a Drusila, una mujer que tiene marido. A través de sendos sonetos, amo y criado expresan su voluntad de abandonar a las doncellas para requebrar a las casadas[7]:

CELIO. Adiós, doncellas fáciles y blandas
que, en nombrándoos cualquiera casamiento,
dejáis las esperanzas de otro al viento;
adiós, cabellos, cartas, cintas, bandas.
Adiós, tejados, rejas y barandas,
que ya no quiero andar sin fundamento
hecho, por adorar un aposento,
majadero crüel de vuestras randas.
Adiós, deseos y esperanzas vanas,
verdades imposibles, mas doncellas,
que, por ventura, aquel lugar guardado.
Adiós, aquel mañana, mil mañanas;
que ya me voy a las casadas bellas,
que pagan lo que deben de contado.

ROBERTO. Adiós, adiós, virgíferas fregantes;
adiós, cama de ropa o casamiento;
adiós, crüel murciélago sangriento,
túnica de otros mil disciplinantes.
Adiós, bolsa de arzón, cuero de guantes,
remiendo que zurcido engaña a ciento;
adiós, puerta de carros de convento,
abierta solo a tiempos importantes.
Adiós, talludas y ásperas doncellas;
un necio os busque, sirva y os halague,
que todos dicen que lo hurtado es bueno.
Adiós, que voy a las casadas bellas,
donde, entre puertas, como perro pague
a puros palos el bocado ajeno. (vv. 717-744)

Como puede verse, el soneto de Roberto dialoga de manera evidente con el de Celio, del que constituye un eco irónico. En el verso inmediatamente sucesivo al soneto de Roberto, además, el personaje de Pompilio comenta, refiriéndose al gracioso: "¡Qué bien le sigue el humor!" (v. 745). La composición del gracioso retoma ante todo la estructura anafórica ("Adiós ... adiós ... adiós") que caracteriza el arranque de los cuartetos y los tercetos del soneto del galán, exagerándola para obtener un efecto cómico: en el v. 731 el "adiós" se repite dos veces, y vuelve también en posición inicial en los vv. 732-733, recargando de manera irónica esta fórmula de despedida que, por otra parte, tenía sus antecedentes literarios y está testimoniada tanto en otras obras del Fénix como en textos de autores contemporáneos[8]. A nivel temático es evidente cómo las palabras de Roberto rebajan el estilo de la composición del galán: por solo poner un ejemplo, la enumeración de los vv. 720-721 ("cabellos, cartas, cintas, bandas" y "tejados, rejas y barandas"), que remite claramente al campo semántico del galanteo cortesano, se reduce en

[7] Para todas las citas de la comedia nos basamos en la edición a cargo de Cotarelo y Mori (Vega Carpio, 1916); hemos modernizado la grafía y añadido la numeración de los versos. Sobre la estructura de esta pieza puede verse el trabajo de Crivellari (2015: 2-5).

[8] Sobre este aspecto véase el trabajo de Montero Reguera (2004: 727-778), quien cita los dos sonetos que aquí analizamos, aunque sin comentarlos. Véase también Ramos (2003-2004: 262-264).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

boca del gracioso a metáforas mucho más burdas de carácter erótico-sexual acerca de las supuestas "virgíferas" (véanse el "remiendo que zurcido engaña a ciento" del v. 736 o la "puerta de carros de convento / abierta solo a tiempos importantes" de los vv. 737-738).

Por lo que atañe a la rima, la composición de Roberto retoma una (-ento) en los cuartetos (incluida una palabra entera, "casamiento") y una en los tercetos (-ellas); a este propósito es importante subrayar que "doncellas" y "bellas" (referido a las desposadas) son términos fundamentales en tanto que representan el punto de partida y de llegada conceptual de ambos sonetos: tanto el galán como el criado, tras el chasco amoroso que acaban de sufrir, se despiden de las solteras para 'ir a las casadas', como se ha recordado. Las rimas repetidas son uno de los elementos que permiten vincular dos sonetos, como recuerda Antonucci (2017a: 384): "en el origen de esta práctica poética (los *partimens* y *tençós* trovadorescos) el soneto-respuesta debía utilizar las mismas palabras-rima o cuando menos los mismos consonantes del primer soneto, lo que se conoce como pie forzado". Desde esta perspectiva, no sorprende que el único verso que se repite de manera prácticamente igual en los dos sonetos sea el penúltimo de la composición de Celio ("que ya me voy a las casadas bellas", v. 729), el duodécimo del soneto de Roberto ("Adiós, que voy a las casadas bellas", v. 742); este endecasílabo es fundamental porque es el que marca el paso de las doncellas a las casadas, abriendo una nueva fase en la historia del galán y de su criado.

La segunda pareja de sonetos cierra no solo un cuadro, como en el caso anterior, sino también el primer acto: amo y criado los pronuncian después de la terrible experiencia con Drusila, la mujer casada, que durante la noche ha recibido la visita de Polífilo, obligando a Celio y Roberto, que se hallaban en su casa, a esconderse, para no ser descubiertos, en el arca de la harina, de la que salen maltrechos y sucios. Tras la enésima decepción amorosa el galán determina pasar ahora "a las solteras libres" (v. 1009):

CELIO. Adiós, casadas, piélago de engaños;
adiós, las que no sois tan virtüosas
que, en siendo esposas, os echáis esposas
para la libertad de tantos años.
Dichoso el que, con justos desengaños,
pasa con su mujer horas dichosas;
y más el que no vio las peligrosas
fortunas de la mar de tantos daños.
Adiós, taza dorada con veneno;
Amor, no es bien que más el arco vibres:
hoy de tu reino al libre me despachas.
Adiós, fruta sabrosa en huerto ajeno,
que yo me voy a las solteras libres,
que no engaña quien vende con sus tachas.

ROBERTO. Adiós, Elvira, adiós, esposa y dueña;
adiós, capa de raja nueva y fina;
adiós, espada de quedarse indina,
pero temieron las espaldas leña.
Adiós, casa de piedra berroqueña
donde dejar mi amo determina
mil reales empleados en harina
con que otro duerme y por ventura sueña.
Adiós, peligro cierto y bien prestado;
que mal trata verdad, por tales modos,
quien con su dueño tiene tan mal trato
que desde aquí me voy a lo guisado:

que eso, y el paño pardo, dicen todos
que siempre es lo mejor, lo más barato. (vv. 997-1024)

Analizando las dos composiciones, se observará de entrada cómo otra vez el gracioso redobla el número de adioses respecto al modelo: en el v. 1011 hay dos, análogamente al anterior soneto pronunciado por Roberto, y se añade uno también al comienzo del v. 1013. En lo que atañe a las rimas, no se retoma aquí ninguna, aunque sí puede verse que la dilogía del v. 999 del soneto de Celio, basada en el doble sentido de "esposas", tiene cierta correspondencia con el juego que Roberto establece (siempre en la segunda parte del primer cuarteto) entre "espada" (v. 1013) y "espalda" (v. 1014), con claro sentido irónico. Análogamente al díptico anterior, además, aquí también las palabras del gracioso rebajan el estilo refinado del galán: al "piélago de engaños" (v. 997), a la "taza dorada con veneno" (v. 1005) y al arco del dios Amor (v. 1006) se contraponen la "capa de raja" (v. 1012), la "piedra berroqueña" (v. 1015) y el "paño pardo" (v. 1023).

Aunque quizá en este díptico las afinidades sean menores (o, tal vez, menos evidentes) que en el primero, cabe subrayar que también en este caso —y siempre en la misma posición, es decir, en el penúltimo verso del soneto de Celio y en el antepenúltimo del de Roberto— hay un endecasílabo que se repite de manera casi igual, tanto en lo que a la forma como en lo que al contenido se refiere. El "que yo me voy a las solteras libres" (v. 1009) del galán se convierte en "que desde aquí me voy a lo guisado" (v. 1022) en boca del gracioso: Roberto expresa el mismo concepto que Celio, aunque de manera socarrona y connotada sexualmente, ya que el guisado "en la germanía significa la mancebía", según el *Diccionario de Autoridades*. Otra vez, estos versos no solo son importantes por su posición en el soneto, sino que son fundamentales porque representan el punto de llegada conceptual de toda la composición, que se ha abierto con la despedida a las "casadas" (Celio) y a Elvira (Roberto) para indicar al final (vv. 1009 y 1022, respectivamente) cuál será el próximo objetivo de los dos hombres. Efectivamente, la siguiente historia de amor de Celio (destinada al fracaso, como casi todas las que protagoniza el galán en la comedia) ocurre con Risela, una cortesana madrileña, que su rufián define poquísimos versos después precisamente "una libre mujer" (v. 1039), remitiendo a las "solteras libres" del v. 1009.

El último díptico de la comedia no se encuentra, como los demás, en posición final de un cuadro o del acto; se trata, en este caso, de dos sonetos que no se pronuncian después del desengaño amoroso, sino antes, cuando Celio acaba de encontrar a una "bella panadera" (v. 1617), Mirena, que parece corresponderle:

CELIO. Adiós, solteras de embelecos llenas;
libres, en fin, por tantas libertades
que tenéis en querer más variedades
que el mar pescados y la Libia arenas.
Adoro muchas buenas, que las buenas
tienen siempre el valor de sus verdades;
de las que dan y toman voluntades
hablen mis desengaños y mis penas.
Labradora del alma, que me labras
de nuevo a mí con esas manos bellas,
ya voy a oír tus rústicas palabras.
Adiós, casadas, libres y doncellas,
que más vale querer quien guarda cabras
que no imitar los que proceden dellas.

ROBERTO. Adiós, atolladeros y honduras

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

de la fragilidad del carro humano,
fríos de invierno, ardientes de verano,
mulazas de alquiler con mataduras.
Las buenas son angélicas criaturas;
yo las estimo, y a sus pies me allano,
hablo de las que son de mala mano,
que a tantos dan unciones sin ser curas.
Labradora más bella que unas natas,
sin botana o parchíferos portillos,
que hueles más que Coca y Alaejos,
muestra los quince puntos de tus patas
que ya voy a cogerte los tomillos,
y quédense a curar los cueros viejos. (vv. 1640-1667)

El íncipit de la composición de Celio presenta la fórmula de despedida usual de todos los sonetos anteriores, aunque la repetición del "adiós" se reduce aquí tan solo al primer verso del primer cuarteto y al primero del segundo terceto (vv. 1640 y 1651)[9]; análogamente, también en el soneto de Roberto tan solo se mantiene el "adiós" del comienzo (v. 1654). Sin embargo, el diálogo entre los dos sonetos se hace patente sobre todo en el segundo cuarteto y en el primer terceto: el gracioso responde a las palabras de su amo a través de repeticiones de términos o sintagmas ("las buenas", vv. 1644 y 1658; y "de las que", vv. 1646 y 1660, además del "Labradora" de los vv. 1648 y 1662), así como por medio del uso de sinónimos o de los mismos verbos o adjetivos ("adoro", v. 1644 *vs* "las estimo", v. 1659; "hablen", v. 1648 *vs* "hablo", v. 1660; "bellas", v. 1649 *vs* "bella", v. 1662).

En el soneto de Celio la fórmula habitual con la que en el penúltimo verso se anunciaba el siguiente objetivo amoroso del galán no respeta el patrón sintáctico de las dos composiciones anteriores ("que ya me voy a las casadas bellas", v. 729; "que yo me voy a las solteras libres", v. 1009), aunque sí expresa el mismo concepto, siempre en la misma posición (v. 1652): "que más vale querer quien guarda cabras", en alusión a Mirena, la labradora de la que ha quedado prendado. Roberto emplea en cambio unas palabras que recuerdan de cerca las que tanto su amo como él mismo han utilizado en los sonetos anteriores, ya que con tono irónico le dice a la labradora "que ya voy a cogerte los tomillos" (v. 1666); y es que, como explica Covarrubias (2006): "Oler una mujer a tomillo es ser limpia, y esto se dijo por las villanas que en el arca donde tienen sus vestidos echan matas de tomillos".

Tras el análisis de *El galán escarmentado*, un aspecto que cabe destacar es que con esta tercera pareja se aprecia no solo que los sonetos en díptico dialogan entre sí, sino también que el carácter cadencioso y regular, dentro de la estructura de la comedia, de los sonetos dobles ofrece la posibilidad de un análisis 'vertical', por así decirlo, que considere por un lado la sucesión de los bloques de sonetos (de dos en dos), y por otro también la sucesión de los sonetos que en cada pareja pronuncia un mismo personaje (los tres de Celio y los tres de Roberto, en el caso específico). Desde esta perspectiva, por ejemplo, pueden observarse los arranques de los tres sonetos del galán: "Adiós, doncellas" (v. 717); "Adiós, casadas" (v. 997); y "Adiós, solteras" (v. 1640), que trazan el recorrido sentimental de Celio, que pasará de las doncellas a las casadas y a las solteras para convertirse finalmente en el 'galán escarmentado'. Es de notar, además, que en su último soneto Celio no solo se despide, como en los demás casos, de la mujer anterior (el "Adiós, solteras" del v. 1640), sino que al final menciona las tres tipologías de dama que ha cortejado en la obra y que han sido el centro temático de los sonetos anteriores: "casadas, libres y doncellas" (v. 1651).

[9] De este soneto se ocupa brevemente García Fernández (2007: 458-459), aunque sin ponerlo en relación con el que recita, acto seguido, el gracioso.

Es el mismo protagonista quien traza, pues, un balance de sus peripecias y establece de este modo una clara conexión entre los tres sonetos que ha pronunciado a lo largo de la comedia. Poco más tarde Celio, después de ser molido a palos por el marido de Mirena, Armento, resume sus vicisitudes con las siguientes palabras: "No más doncella o casada, / solteras ni labradoras: / hoy mi historia es acabada" (vv. 1995-1997), para terminar sentenciando: "Ya de hoy me llamaré / el galán escarmentado" (vv. 2000-2001). Lo mismo puede decirse del gracioso, que en los tres sonetos que pronuncia pasa de las "virgíferas" (v. 725) a las casadas (la criada de Drusila, Elvira, llamada "esposa y dueña"; v. 1011) para acabar declarando su amor por una "labradora" (v. 1062). Queda claro entonces cómo estas agrupaciones de sonetos —que no son, ni mucho menos, casuales— representan los goznes sobre los cuales el dramaturgo vertebra la acción dramática, ya que cada soneto marca el paso de una fase (y de una tipología de mujer) a otra. De ahí la necesidad de estudiar a fondo los sonetos en díptico, máxime cuando hay varios en una misma comedia.

Muchas de las observaciones que hemos hecho acerca de *El galán escarmentado* pueden aplicarse también a la otra comedia analizada, *Los Comendadores de Córdoba*[10]. También en esta pieza, como se ha dicho, hay ocho sonetos, seis de los cuales agrupados en dos trípticos; el dato no debe extrañar, ya que en la comedia no se establece la típica pareja galán-gracioso, sino que Galindo es el lacayo de ambos caballeros, Jorge y Fernando, como el mismo criado le dice a Beatriz: "BEA. ¿Eres de mis primos? GAL. Soy" (v. 497)[11]. En toda la obra, además, los tres personajes desarrollan sendas intrigas "desde el primer momento y en paralelo, sin que se pueda decir apenas que una [...] es más importante que la otra", como ha observado Antonio Rey Hazas (1991: 414)[12]. Análogamente a lo comentado a propósito de *El galán escarmentado*, aquí también Lope emplea estos conjuntos de sonetos para marcar los puntos salientes de las trayectorias dramáticas —amorosas, en particular— de Jorge, Fernando y Galindo.

El primer tríptico, en efecto, aparece en el último cuadro de la primera jornada: es la escena del primer encuentro clandestino de los Comendadores y el criado con sus respectivas enamoradas (Beatriz, la esposa del Veinticuatro, la sobrina de este último, Ana, y Esperanza, la sirvienta)[13]:

JORGE. Deseando estar dentro de vos propia,
señora, por saber si soy querido,
miré ese rostro, que del cielo ha sido
con estrellas y sol, retrato y copia;
y siendo cosa a mi humildad impropia,
vime de luz y resplandor vestido
con vuestros ojos, cual Faetón rendido
cuando abrasa los campos de Etïopia.
Pues viéndose en el cielo y paraíso
y cargado de sol, dije: «teneos,
deseos locos, que me habéis burlado».

[10] Ly (2015) dedicó un magistral ensayo a esta comedia; a él remitimos para más datos y aspectos que aquí no hemos considerado, por ser objeto de estudio de la investigadora.

[11] Rey Hazas (1991: 424) resume a la perfección la cuestión: "Galindo es un gracioso compartido por dos galanes, esto es, por Jorge y Fernando, los comendadores. Siempre que aparece en escena lo hace junto a los dos y en dependencia de ambos. Es criado de ellos, y ni los comendadores saben bien a cuál de los dos debe más subordinación". Romanos (2004: 147-148 y 2007: 409-410) observa la presencia de los dos trípticos de sonetos en la comedia, pero no se detiene en el análisis de las composiciones. Véase también Festini (1999: 337-339), que sin embargo no considera los sonetos del gracioso.

[12] También Ly (2015: 29-31) vuelve sobre este aspecto.

[13] Citamos siempre por la edición a cargo de Laplana Gil (Vega Carpio, 1998). Delano (1927: 313-315) menciona estos sonetos comparándolos con la versión aparecida en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

Vos quitastes los ojos de improviso,
y cayendo conmigo mis deseos,
fue mayor el castigo que el pecado;
pero tan obstinado,
que otro Luzbel he sido
en no ver luz ni estar arrepentido.

FERNANDO. Ya no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, señora, que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni más gusto que veros y agradaros.
Para vivir me está bien desearos,
para ser venturoso, conoceros;
sólo le pido a Dios para entenderos
ingenio que ocupar en alabaros.
La pluma y lengua, respondiendo a coros,
quieren al cielo espléndido subiros,
donde están los espíritus más puros;
que entre vuestras riquezas y tesoros,
papel y lengua, versos y suspiros,
de olvido y muerte vivirán seguros.
[...]
GALINDO. Si en el poyo más limpio o más pestífero
de tu cocina fresca y aromática
duermes por no escuchar la dulce plática
deste cautivo pobre lacaífero,
despierta de mi pena al son mortífero,
Medea pucheril, Circe fregática,
pues eres la picina y la probática
que me ha de dar remedio salutífero.
Vuelve los pernizarcos ojos rígidos
a este ojizambo amante en mil recámaras,
el alma lleno de éticas y tísicas.
Mira que de tener los pies tan frígidos
podrá, señora, ser que me den cámaras
que para ti serán crueldades físicas. (vv. 889-919, 932-945)

El mecanismo de degradación del modelo por parte del gracioso que se ha observado en *El galán escarmentado* aparece también en este tríptico, a partir de la rima proparoxítona en la composición de Galindo, que produce un efecto cómico[14]. Además, como se ve, los dos sonetos de los galanes —el primero con estrambote— juegan con el concepto petrarquista de la vista de la dama que da la vida al amante, con ecos garcilasianos, como ha observado Ly (2015: 31): se mencionan los ojos de la mujer (vv. 895 y 900) y se hace hincapié en los verbos "mirar" y "ver" (vv. 891, 894, 897, 905, 908 y 909). El criado, en cambio, rebaja el estilo dirigiéndose a los "pernizarcos ojos rígidos" (v. 940) de Esperanza y definiéndose a sí mismo "ojizambo amante" (v. 941). Es más: en el segundo verso de cada soneto de los Comendadores el apelativo "señora" y el trato de vos ("dentro de vos propia", v. 889; "amaros", v. 906; etc.) se convierten en boca de Galindo en un más prosaico 'tú' ("tu cocina", v. 933; "duermes", v. 934; etc.), para referirse además a una "Medea pucheril, Circe fregática" (v. 937).

[14] Sobre el soneto de rimas esdrújulas siguen siendo imprescindibles las observaciones de Alatorre (2007: 193-306; particularmente las pp. 237-242 sobre Lope).

El siguiente tríptico sonetil se halla, de manera no casual, en la escena del segundo encuentro amoroso de los Comendadores y el criado con sus respectivas enamoradas, precisamente en el momento en que estos tienen que irse tras recibir una orden del tío de los dos hermanos, el obispo de Córdoba:

JORGE. Responda el alma si de ti partida
puede decir que tiene vida el alma,
que mientras su paciencia tiene en calma,
aun con ser inmortal, no tiene vida.
Hoy el tirano autor de mi partida
de la vida del alma me desalma,
por más que al paso resistió la palma
de mi firmeza, a tu esperanza asida.
Voy a Toledo, porque así lo quiere,
siendo el que quiero yo; voy a Toledo,
que una hora apenas el partir difiere;
mas ¿cómo voy, si en Córdoba me quedo
y cuando parte el alma el cuerpo muere,
que partir y quedar tampoco puedo?
[...]
FERNANDO. Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera
quejarme y ser de todos entendido,
pero, si al alma van por el oído,
oye la causa de mi mal siquiera.
Fuerza es partir, que voluntad no fuera;
así lo quiso hacer quien no ha querido,
que, si querido hubiera, hubiera sido
no duro mármol, sino blanda cera.
Voy a Sevilla, porque un mismo río
las lágrimas de entrambos lleve y vuelva,
creciendo el mar, que ensancha el margen frío.
Mas primero que el curso el sol revuelva,
verás el fénix de tu fuego y mío
vivir cuando la muerte le resuelva.
[...]
GALINDO. Pluviera a Dios que sin hablar me oyeras
con tácito silencio estas razones,
y antes que hablara, fieros tiburones
me sepultaran en sus panzas fieras.
Pero, pues mi silencio vituperas,
denme en invierno cámaras melones
y en verano las aguas sabañones,
si por mi voluntad partir me vieras.
Voy a Toledo a ver el artificio,
no digo el de Juanelo, que es aguado,
—mira cuál voy por ti, sirva de indicio—
sino el de San Martín, puro y de vino,
que así siete aguas pasaré cuitado,
llevando fuera el agua y dentro el vino. (vv. 1632-1645, 1658-1671, 1684-1697)

El tema principal sobre el cual se vertebran las tres composiciones es el de la partida: el verbo "partir" se repite hasta cuatro veces en el soneto de Jorge, también en posición de rima (vv. 1632, 1636, 1642 y 1645), y vuelve a aparecer tanto en el de Fernando (v. 1662) como en el

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

de Galindo (v. 1691)[15]. Ly (2015: 30) ya observó "una clara correspondencia entre los sonetos de Fernando y Galindo"; efectivamente, el primer verso de sus sonetos es casi idéntico ("Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera", v. 1658; "Pluviera a Dios que sin hablar me oyeras", v. 1684)[16], y el criado repite además en el segundo cuarteto (v. 1691) la contraposición ya expuesta por Fernando (v. 1662) entre el tener que "partir" y la "voluntad", que al contrario lo empujaría a quedarse. Las correspondencias, sin embargo, pueden extenderse también al soneto de Jorge, descubriendo el diálogo que se establece entre las tres composiciones, a la vez que entre los tres personajes: el primer verso de los tercetos es similar en los tres casos y desvela a las mujeres adónde irán sus pretendientes; por lo que atañe a Galindo, este repite las palabras de Jorge ("Voy a Toledo", vv. 1640-1641 y 1692), ya que en una escena anterior (vv. 1395-1439) había decidido marcharse, en un primer momento, con el mayor de los dos hermanos. Los tres sonetos guardan además una clara analogía en lo que al último verso se refiere: tanto Jorge como Fernando fundan el final de sus composiciones en un juego de parejas contrapuestas ("partir"-"quedar", v. 1645; y "vivir"-"muerte", v. 1671), una oposición que el criado mantiene, aunque rebajándola coherentemente con el estilo de su personaje ("agua"-"vino", v. 1697).

A propósito de este último aspecto y de la posibilidad de abordar un análisis 'vertical' de los sonetos, también en relación con las demás formas métricas de la comedia, es de notar que al vino se hace referencia ya en el cuadro anterior, cuando para elegir a cuál de los dos hermanos acompañaría el criado, Jorge y Fernando le piden a su criado que escoja entre el "beber" y el "vino" (vv. 1395-1439). Otro aspecto relativo a las composiciones del gracioso consideradas en su conjunto es que en ambos sonetos Galindo utiliza una misma expresión, "dar cámaras", que con una finalidad cómica se menciona como consecuencia del frío: "de tener los pies tan frígidos / podrá [...] ser que me den cámaras" (vv. 943-944) y "denme en invierno cámaras melones" (v. 1689). Es evidente, pues, la importancia de un análisis transversal de estos grupos de sonetos, que desvelan correspondencias y permiten ahondar en las distintas funciones asignadas en cada comedia a dichas composiciones. Destacaremos además que, tal y como se ha observado a propósito de *El galán escarmentado*, aquí también estas agrupaciones de sonetos se hallan en dos puntos centrales para el desarrollo de la intriga, ya que aparecen en correspondencia con los dos encuentros amorosos entre los Comendadores (acompañados del gracioso) y sus amantes. La inserción de sendos grupos de sonetos en tríptico llega a desempeñar por tanto un papel estructurante, marcando dos escenas análogas y estableciendo una relación entre estos dos momentos salientes de la comedia.

Fausta Antonucci, citando el comentario del gracioso Ramiro en *Lo cierto por lo dudoso* que mencionamos al principio de nuestro trabajo, se preguntaba: "¿Es Lope quien habla por boca del gracioso? ¿O, más bien, desautoriza esta crítica precisamente al ponerla en boca del gracioso?" (2017a: 406-407). Rosa Navarro, hablando del soneto "Adiós, adiós, virgíferas fregantes" pronunciado por Roberto en *El galán escarmentado*, entreveía en cambio con seguridad a "un Lope mordaz y satírico [que] aparece como contraste con el que domina los lugares comunes amorosos" (1996: 215). Es difícil determinar cuál era la posición del Fénix acerca del rol de los sonetos graciosiles dentro del entramado tanto estructural como estilístico de la comedia; probablemente, como se ha apuntado más arriba, la posibilidad de plantear una doble perspectiva (la del galán *vs* la del criado) constituía un expediente perfecto para mostrar no solo las habilidades poéticas del dramaturgo, sino también su capacidad de distanciarse irónicamente de ella.

[15] También aparece cuatro veces, en este soneto, el término "alma" (vv. 1632, 1633, 1637 y 1644).

[16] Respecto a la forma "pluviera", Laplana Gil (Vega Carpio, 1998: 1157) observa: "Mantengo la lectura 'pluviera' de todos los testimonios, ya que puede tratarse de una deformación lingüística del gracioso". La misma forma aparece en *La Galatea*; véase Sevilla Arroyo, 1995: 84-85.

Otra cuestión que planteamos es la relativa a las funciones posibles de los sonetos en la comedia, especialmente los que se agrupan en dípticos o trípticos: por un lado, se trata indudablemente de "momentos de absoluto remanso en la acción" y, por tanto, "la función que tienen es, más bien, poética y retórica, y es por ello que se presentan englobados en secuencias en romance o cerrando un cuadro y una secuencia en silvas" (Antonucci, 2017b: 104). Análogamente, Ly (2015: 32) subraya que

> la puesta en escena de las dos series de triples sonetos que, forzosamente, suspenden el curso de la historia desviándolo hacia otro tipo de suspense y de goce, puramente poéticos, ilustra anticipada y libremente la fórmula del *Arte nuevo*: 'Los sonetos están bien en los que aguardan', con el reparo de que, en este caso, no son tanto los personajes los que 'aguardan' como los lectores o espectadores, ansiosos de leer u oír las sutiles variaciones sonetiles de los galanes sobre un mismo tema y culminando en ambas series el soneto paródico del gracioso.

Por otro lado, sin embargo, también se habrá observado cómo —al menos en las comedias analizadas— los grupos sonetiles constituyen un recurso que desempeña también, en cierta medida, un papel estructurante: en *El galán escarmentado*, como se ha dicho, los dípticos subrayan los momentos salientes de la acción, ya que cada pareja de sonetos marca el paso de una fase (y de un tipo de dama) a otra; análogamente, en *Los Comendadores de Córdoba*, los sonetos pronunciados por los galanes y el criado acompañan (y, por tanto, ponen en relación) las dos escenas de cita amorosa con sus enamoradas. La inserción de estas agrupaciones peculiares de sonetos por parte del comediógrafo, en definitiva, sin llegar a tener necesariamente la propiedad de hacer progresar la acción, sí que parecería indicar la voluntad de señalar unos momentos centrales en lo que atañe al desarrollo argumental, de una manera que repercute en aspectos temáticos fundantes de las dos comedias. Se trata, naturalmente, de conclusiones basadas en un corpus limitado y que sólo el análisis de más casos permitirá entender mejor. Hay que seguir adelante, pues, con la investigación de este aspecto de la dramaturgia barroca.

Bibliografía

ALATORRE, Antonio (2007) *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D.F., El Colegio de México.

ANTONUCCI, Fausta (2017a) "Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega", *Arte nuevo*, IV, pp. 383-414.

—— (2017b) "Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón" en F. Calvo y G. Chicote, eds., *Buenos Aires – Madrid – Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 95-106.

ARANGO, Manuel Antonio (1980) "El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV/2, pp. 377-386.

CAAMAÑO ROJO, María José (2010) "El soneto está bien en los que aguardan" en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, eds., *Cuatrocientos años del* Arte nuevo de hacer comedias *de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 295-304.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006) *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

CRIVELLARI, Daniele (2015) "Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*", *eHumanista*, XXX, pp. 1-16.

DELANO, Lucile K. (1927) "The Relation of Lope de Vega's Separate Sonnets to Those in His *Comedias*", *Hispania*, X/5, pp. 307-320.

—— (1928) "The Sonnet in the Golden Age Drama of Spain", *Hispania*, XI/1, pp. 25-28.

—— (1929) "An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's *Comedias*", *Hispania*, XII/2, pp. 119-140.

—— (1934) "Lope de Vega's *gracioso* Ridicules the Sonnet", *Hispania*, XVII/First Special Number, pp. 19-34.

—— (1935a) *A Critical Index of Sonnets in the Plays of Lope de Vega*, Toronto, University of Toronto Press.

—— (1935b) "The *gracioso* Continues to Ridicule the Sonnet", *Hispania*, XVIII/4, pp. 383-400.

DIXON, Victor (1973) "«El castigo sin venganza»: the Artistry of Lope de Vega" en R. O. Jones, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis Books Limited, pp. 63-82.

DUNN, Peter N. (1957) "Some uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, pp. 213-222.

FERRER VALLS, Teresa (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel, Reichenberger.

FERRER VALLS, Teresa *et al.* (2012-2016) *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral* (1540−1700), https://catcom.uv.es (12 de diciembre de 2018)

FESTINI, Patricia (1999) "'Los Comendadores, por mi mal os vi...' Presencia de la lírica en *Los Comendadores de Córdoba* de Lope de Vega" en M. Brizuela, ed., *El hispanismo al final del milenio. V Congreso Argentino de Hispanistas*, Córdoba, Comunicarte, pp. 333-342.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (2007) "'Adiós solteras de embelecos llenas...' Los sonetos de Lope de Vega en las *Flores de poetas ilustres*" en A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, eds., *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, Granada, Dauro, pp. 454-460.

GARCÍA LORENZO, Luciano, ed. (2005) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos.

GÓMEZ, Jesús (2006) *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar.

HARLAN, Mabel Margaret (1930) *Lope de Vega's* El desdén vengado, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.

JÖRDER, Otto (1936) *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemeyer Verlag.

LOBATO, María Luisa (1994) "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro", *Criticón*, 60, pp. 149-170.

LY, Nadine (2015) "Tiempo e historia en la Comedia: una poética de la contemporaneidad y simultaneidad. *Los Comendadores de Córdoba*" en I. Rouane Soupault y P. Meunier, eds., *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 13-37.

MONTERO REGUERA, José (2004) "Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*" en A. Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, t. 1, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, pp. 721-736.

MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1996) "Sonetos de *El galán escarmentado* en un manuscrito", *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 213-220.

PAGNOTTA, Carmen Josefina (2007) "Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica" en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 325-332.

PRESOTTO, Marco (2013) "Apuntes sobre el soneto 'La calidad elementar resiste' y *La dama boba*", *Anuario Lope de Vega*, XIX, pp. 204-216.

RAMOS, Rafael (2003-2004) "El cancionero castellano de Ripoll: una rara colección poética de finales del siglo XVI", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, IL, pp. 249-316.

REY HAZAS, Antonio (1991) "*Los Comendadores de Córdoba*: hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca", *Anuario de estudios filológicos*, 14, pp. 413-425.

ROIG MIRANDA, Marie (2006) "Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega" en O. Gorsse y F. Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 893-906.

ROMANOS, Melchora (2004) "La funcionalidad discursiva del soneto en el teatro de Lope de Vega", *Celehis – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 16, pp. 137-152.

—— (2005) "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega" en A. Close y S. M. Fernández Vales, eds., *Edad de Oro cantabrigense. VII congreso de la AISO (Cambridge, 2005)*, Cambridge, Asociación Internacional Siglo de Oro, pp. 539-544.

—— (2007) "Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega" en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 407-416.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2001) "A propósito de la polimetría: 'varias rimas' y 'arte nuevo'", *Anuario Lope de Vega,* VII, pp. 67-88.

SEVILLA ARROYO, Florencio (1995) "La edición de las obras de Miguel de Cervantes I" en A. CLOSE *et al*., *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 75-102.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3172
Artifara, ISSN: 1594-378X

VEGA CARPIO, Lope de (1916) *El galán escarmentado*, ed. E. Cotarelo y Mori en *Obras de Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Real Academia Española, pp. 117-152.

——— (1998) *Los Comendadores de Córdoba*, ed. J. E. Laplana Gil en S. Iriso Ariz, ed., *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte II*, t. 2, Bellaterra, Milenio-UAB, pp. 1023-1174.

——— (2012) *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris en L. Fernández y G. Pontón, eds., *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte XI*, t. 1, Madrid, Gredos, pp. 53-262.

——— (2015) *La vega del Parnaso. Tomo I*, ed. Instituto Almagro de teatro clásico dirigido por F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

——— (2016) *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Una certa idea di *Patria*: la semantica del silenzio in un paese di muti

LUCA BREUSA
Universidad Autónoma de Madrid

Riassunto
Il conflitto armato tra lo Stato e l'organizzazione terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA), che per oltre quarant'anni ha insanguinato la Spagna, assume nel romanzo *Patria* (2016) di Fernando Aramburu i tratti intimi e quotidiani di un contrasto sociale profondamente radicato nell'esperienza individuale dei protagonisti. Tra i molti interrogativi uno in particolare pervade l'intera stesura del romanzo: che cos'è la patria? L'autore ci mette in guardia dalla strumentalizzazione di questo termine operata dal nazionalismo, mentre attraverso la contrapposizione delle diverse prospettive dei personaggi il concetto di patria assume una forma poliedrica apparentemente impossibile da definire. La comunicazione, caratterizzata nella quotidianità da un peculiare rapporto tra il silenzio e la parola, diventa l'elemento centrale per delimitare i confini di ipotetiche patrie individuali e di una sola utopica patria collettiva.

Resumen
La lucha armada entre el Estado y la organización terrorista Euskati Ta Askatasuna (ETA), que ensangrentó España durante más de cuarenta años, asume en la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu los matices íntimos y diarios de un conflicto social que está profundamente enraizado en las experiencias individuales de los protagonistas. Entre las numerosas cuestiones que se plantean en la obra, destaca el cuestionamiento respecto a lo que es la patria. El autor nos pone en guardia contra la instrumentalización sufrida por esta palabra, debido a la propaganda nacionalista. Por medio de la contraposición entre las diferentes perspectivas de los personajes, la patria se presenta como una entidad poliédrica indefinible. La comunicación en la cotidianidad, caracterizada por relaciones variables entre el silencio y la palabra, llega a ser el elemento esencial para trazar a la vez las fronteras de unas hipotéticas patrias individuales y de una utópica patria colectiva.

Quando la letteratura si fa veicolo di una determinata ideologia o di uno schieramento politico, l'attività del critico si complica a causa dell'istintiva tentazione di accreditare, o viceversa rifiutare, l'interpretazione della realtà fornita dal testo, rischiando in tal modo di esprimere nel corso della propria analisi dei giudizi di verità. Da questo punto di vista, il romanzo *Patria* di Fernando Aramburu, pubblicato nel 2016 da Tusquets, ha generato un forte dibattito e pareri contrastanti spesso dovuti, almeno in parte, all'evidente compromesso assunto dallo scrittore con l'obiettivo di porre "en marcha la derrota literaria de ETA" (Aramburu, 2016: 554). Queste parole, pronunciate nel libro da un romanziere anonimo intervenuto durante una manifestazione contro gli attentati terroristici dell'ETA, riassumono con grande efficacia lo stesso progetto più volte ribadito dall'autore reale: "Frente a la narrativa que convierte al criminal en héroe, postulo la urgencia de un relato que desenmascare al agresor, revele su crueldad y rebata sus pretextos" (Gascón, 2017). Tuttavia, a prescindere dall'esplicita presa di posizione

Luca BREUSA, "Una certa idea di *Patria*: la semantica del silenzio in un paese di muti", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 101-112.
Ricevuto el 19/07/2018 · Accettato el 06/04/2019

di Aramburu, ritengo indispensabile ai fini di una corretta comprensione dell'opera cercare di rispondere per mezzo dell'analisi testuale a una domanda per nulla banale: che cos'è la patria? Infatti, per quanto possa apparire scontato individuare nella patria basca il soggetto del titolo, e di fatto dell'intero romanzo, risulta di gran lunga più problematico definire in cosa realmente essa consista.

La vicenda è ambientata nei Paesi Baschi, durante il conflitto armato divenuto tristemente famoso a livello internazionale per gli attentati compiuti dai militanti di Euskadi Ta Askatasuna (espressione euskera, la cui traduzione letterale sarebbe "Paese basco e libertà"), meglio nota con l'acronimo di ETA. Risale al 1959 l'atto di fondazione di questa organizzazione dal forte stampo nazionalista, nata nel seno degli ambienti accademici di San Sebastián e di Bilbao, dove da quasi un decennio gli studenti universitari del gruppo Ekin (letteralmente "iniziare, intraprendere, fare") stavano cercando di promuovere la lingua e la cultura basca. Il romanzo ripercorre gli ultimi trent'anni della lotta armata – con brevi cenni a eventi accaduti anteriormente – durante i quali il conflitto sembrava a tutti gli effetti inarrestabile e il "principio de la espiral acción-represión-acción", per cui "la represión y la acción revolucionaria crecen juntas y se condicionan mutuamente" (Letamendia Belzunce, 1975: 311), aveva raggiunto il proprio culmine. Fernando Aramburu, nato a San Sebastián proprio nel 1959 e quindi testimone diretto del crescente fanatismo politico che di lì a pochi anni avrebbe contagiato buona parte dei suoi compaesani, sviscera la dimensione umana e privata di questo conflitto, rappresentando nella vita quotidiana degli individui la frattura sociale provocata dal nazionalismo: per questo motivo *Patria* è stato definito da R. Lafuente (Europa Press, 2017), ricalcando la celebre formula balzachiana, "la historia íntima del País Vasco".

Sorprende in particolar modo come l'autore riesca a riprodurre una situazione di conflitto non solo all'interno della narrazione, ma anche nella struttura compositiva del romanzo. Seguendo la terminologia di Gérard Genette (1972: 72) potremmo affermare che la frattura subita dalla società basca si ripercuote in *Patria* tanto sul livello della storia ("histoire"), quanto su quello del racconto ("récit"). Per quanto concerne il primo aspetto, Aramburu narra le vicissitudini di due famiglie, originarie di un piccolo paese della provincia di Guipúzcoa, la cui passata amicizia sembra irrimediabilmente infranta a causa di un attentato: il Txato subisce le estorsioni dell'ETA e in seguito al mancato pagamento viene giustiziato davanti alla porta di casa, proprio sotto gli occhi della moglie, Bittori; non molto tempo più tardi Joxe Mari, il figlio maggiore di Joxian e Miren, amici intimi della vittima, sarà dichiarato colpevole di quella stessa imboscata in quanto appartenente alla cellula terrorista locale.

È il 20 ottobre 2011: la narrazione prende avvio nel momento in cui tutti i media dello Stato trasmettono il comunicato ufficiale della deposizione delle armi annunciata dall'ETA. La fine del conflitto tuttavia non rappresenta l'estinguersi delle ostilità, ma al contrario accentua la frattura sociale, serpeggiante nel silenzio del paese, tra coloro che si considerano vittime del terrorismo e chi, ormai tradito dal naufragio dell'utopia di cui era portatore il movimento per la liberazione di Euskadi (nome vernacolo della regione basca), si sente vittima dello Stato, "ahora somos víctimas de las víctimas" (Aramburu, 2016: 79). È un momento decisivo, poiché la lotta armata si ripercuote a un livello molto più intimo, in quanto scontro tra il rifiuto di rievocare un passato doloroso e il bisogno di riportare a galla tutta la verità sull'accaduto. In questo clima la narrazione si vede costretta a procedere per continui salti temporali, talora spinta dal tormentoso richiamo della memoria individuale, talaltra orientata al superamento collettivo del conflitto. Il ritorno in paese di Bittori, ormai malata e decisa a scoprire la verità sull'omicidio di suo marito prima che sia troppo tardi, suscita incredulità tra gli abitanti, ma soprattutto scatena la rabbia di Miren, fanatizzata "por instinto materno" (Aramburu, 2016: 69) e per questo strenua sostenitrice della legittimità della guerra indipendentista. Questa spaccatura è in un certo senso il rispecchiarsi di una quotidianità afflitta dai drammi privati e

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2817
Artifara, ISSN: 1594-378X

dalle angosce dei rispettivi figli. Infatti le preoccupazioni, i litigi e le discussioni, molto comuni quando non addirittura banali nelle loro dinamiche, quasi sempre risultano acuiti dalla profonda incomunicabilità a cui i rapporti umani sembrano arrendersi, tanto tra le mura domestiche, quanto all'interno di una società più ampia. L'ostinata ricerca di Bittori non trova l'immediato sostegno dei figli, così come la rinuncia alla felicità da parte di Xabier, principale causa del fallimento nella relazione con Aránzazu, si contrappone alla tenace determinazione della sorella, Nerea, disposta a tutto, anche a condividere suo marito con sconosciute amanti occasionali, pur di non sentirsi totalmente privata del piacere. Inoltre l'assenza di comunicazione può essere imposta, come avviene al Txato, emarginato in paese e costretto a tacere in casa per il bene dei propri famigliari. Allo stesso modo Joxe Mari, Arantxa e Gorka subiscono in diversa misura l'atteggiamento autoritario della madre, da cui si proteggono attraverso l'interiorizzazione profonda dei propri sentimenti e un atteggiamento di aperta conflittualità nei confronti di chiunque non rispetti il loro silenzio. In tal senso si rivela emblematico l'isolamento di Joxian: remissivo e taciturno per natura, non solo è portato a evitare sistematicamente il confronto, ma con la morte dell'amico e l'incarcerazione del figlio viene perfino privato di una vera controparte narrativa. Bittori viene costretta a lasciare il paese; il Txato consuma i suoi ultimi mesi nel terrore; Nerea deve rinunciare alla speranza di diventare madre e Xabier si nega qualsiasi forma, anche minima, di felicità; Miren sente su di sé il destino dell'intera famiglia; Joxian si arrende al pensiero di non vivere abbastanza a lungo per assistere alla liberazione del figlio; Gorka nasconde al fratello e ai genitori il suo amore per Ramuntxo; Arantxa è prigioniera del proprio corpo a causa di un ictus tanto quanto lo è Joxe Mari, rinchiuso in carcere per gli errori commessi: la solitudine, in molti casi forzata, è la caratteristica fondamentale di questi personaggi.

Se analizziamo la struttura narrativa notiamo come la persuasività del romanzo sia frutto di un'architettura coerente alle finalità dell'autore. Gli eventi sono narrati da un narratore eterodiegetico a "focalisation interne multiple" (Genette, 1972: 206-211), il quale non solo adotta i diversi punti di vista dei protagonisti principali, ma a più riprese si avvale degli spostamenti prospettici per raccontare il medesimo avvenimento secondo l'esperienza individuale di soggetti differenti[1]. L'alternanza dei punti focali, oltre a determinare la dimensione poliedrica della realtà così narrata, dà vita a un impianto contrastivo in grado di rappresentare efficacemente lo scontro tra i personaggi e le gerarchie delle rispettive famiglie: i diversi punti di vista gravitano intorno alle due "matriarche", Bittori e Miren, che fin dalle prime pagine del libro dominano la scena e appaiono inamovibili nelle loro opposte convinzioni. La risolutezza delle madri viene vinta dalla progressiva indipendenza acquisita dagli altri membri della famiglia, le cui interazioni favoriscono l'incontro tra le due donne e con esse il convergere nel capitolo finale delle loro differenti prospettive. Tanto la storia (significato) quanto il racconto (significante) suggeriscono dunque una lettura del romanzo orientata alla graduale confluenza di posizioni divergenti, costituite dalle diverse esperienze individuali, nell'arduo tentativo di superare lo scontro e di rendere possibile, o per lo meno auspicabile, una futura forma di convivenza.

[1]Essendo l'effetto polifonico del testo dovuto al frequente utilizzo del discorso indiretto libero, con cui il narratore riduce al minimo la distanza tra sé e i personaggi in un continuo cambiamento di prospettiva, la natura eterodiegetica dell'entità narrante non presenta alcuna problematicità. Più complesso risulta essere il carattere polimodale del testo: nei singoli capitoli prevale una focalizzazione interna fissa che privilegia il punto di vista di uno specifico personaggio, a cui però si alterna in rare occasioni una focalizzazione variabile o multipla. Ciò nonostante la composizione del testo nella sua totalità assume i connotati di una narrazione a focalizzazione interna multipla (Genette, 1972: 206-224). Infine è necessario precisare come ai punti di vista dei nove protagonisti principali vengano affiancate alcune focalizzazioni secondarie per porzioni relativamente ridotte di testo, come avviene per esempio con il marito di Arantxa, Guillermo, nei capitoli 20 (Aramburu, 2016: 94-97) e 88 (Aramburu, 2016: 427-432).

A partire dal principio contrastivo su cui si fonda la struttura generale del libro, è possibile far emergere dal testo una certa idea di patria, difficilmente riducibile alle definizioni convenzionali del termine e ancor meno a una sua accezione nazionalistica. Quest'ultima nel romanzo viene screditata senza riserve già alla prima ricorrenza della parola, al capitolo 70 (Aramburu, 2016: 337), intitolato "Patrias y mandangas": Josetxo, in preda alla disperazione per la morte del figlio Jokin, esorta Joxian a proteggere la sua famiglia dagli "aprovechados" che "Les meten malas ideas" ai giovani, "Les calientan la cabeza, les dan un arma y, hala, a matar". In tale contesto l'ammissione di disinteresse nei confronti della politica –"En casa nunca hemos hablado de política. A mí la política no me interesa" (Aramburu, 2016: 339)– suggerisce dunque un'amara duplice lettura. Neppure sembra gratuita l'intenzione dell'autore di affidare a un personaggio secondario, e quindi estraneo alle dinamiche famigliari dei protagonisti, il rifiuto dei valori ideologici del conflitto, il cui epilogo non riserva ai combattenti altro "premio que la cárcel o la tumba" (Aramburu, 2016: 339). Nelle pagine successive il termine "patria" diventa al tempo stesso la causa e l'oggetto della contesa, continuamente in bilico tra la sua stessa negazione e l'appropriamento illecito operato dalla retorica nazionalista: "el idioma de la patria", tanto invocato da Miren con "su obsesión por el euskera", è degradato a strumento di esclusione, a "una forma de hacerle a Guillermo el vacío" (Aramburu, 2016: 434-435); il silenzio di Gorka "en el país de los callados" si trasforma nel mormorio collettivo del dissenso contro "una salvajada, un derramamiento inútil de sangre", l'assurdità di come "no se construye una patria" (Aramburu, 2016: 462); l'utopia basca, nelle parole dello scrittore anonimo (controfigura fittizia dello stesso Aramburu), degenera in una storia inventata per "convicciones totalitarias", una "excusa política, en nombre de una patria donde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer" (Aramburu, 2016: 552); agli occhi del fratello minore, "la llamada de la patria" per cui Joxe Mari si immola e sconta la sua pena non è altro che l'inammissibile giustificazione dei delitti perpetrati "en nombre de un pueblo al que nunca habéis consultado" (Aramburu, 2016: 582). Un rapido sguardo alla dimensione del paratesto ci mostra inoltre come il fanatismo nazionalista si ripercuota negativamente persino sul titolo del romanzo, tanto da averne reso sconsigliabile la traduzione in alcuni paesi[2] particolarmente sensibili a questa precisa connotazione ideologica del termine.

Se da un lato la conflittualità tra i personaggi pone in risalto il netto rifiuto di un ideale di patria corrotto dalla politica, le singole esperienze individuali, molto differenti tra loro, ci mostrano una realtà irriducibile a un'unica interpretazione universalmente ammissibile, e con essa una diversa rappresentazione della società. In tal senso il confronto delle prospettive personali dei protagonisti mina la validità generale di una qualsiasi definizione del termine, il cui significato nel corso del romanzo diviene oggetto di un accurato procedimento decostruttivo. Attenendoci a quanto riportato sotto la voce "patria" dal dizionario della Treccani[3] e dal Diccionario de la lengua española della RAE[4], possiamo notare l'essenziale concordanza su tre aspetti imprescindibili di tale nozione: il territorio, l'elemento storico-culturale in cui il popolo si riconosce, il vincolo affettivo ("se siente ligado") e di appartenenza ("sente di appartenere") sentito dall'individuo. Se da un punto di vista teorico queste definizioni possono sembrare ineccepibili, nel momento della loro applicazione concreta alla realtà quotidiana delle singole

[2] Basti pensare al mantenimento del titolo originale *Patria* nelle edizioni in tedesco (edizione Rowohlt, 2018), in francese (Actes Sud Editions, 2018) e in polacco (edizione Sonia Draga, 2018).

[3] "Il territorio abitato da un popolo e al quale ciascuno dei suoi componenti sente di appartenere per nascita, lingua, cultura, storia e tradizioni" (Diccionario de la lengua española, 2017).

[4] "Tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos" (Vocabolario della Treccani, 2018).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2817
Artifara, ISSN: 1594-378X

persone mostrano un limite per nulla trascurabile, poiché proprio nella loro necessaria astrazione si annida la potenzialità del conflitto.

Il tentativo di delimitare un "territorio abitato da un popolo" ci pone immediatamente di fronte all'impossibilità di tracciare dei confini reali a quelle che sembrano essere patrie individuali non riconducibili a precise entità regionali o nazionali. In tal senso risulta emblematica l'esperienza di Bittori, costretta a lasciare "su pueblo de siempre" (Aramburu, 2016: 30) per volere del marito e dei figli. Xabier si convince della necessità di comprare un alloggio a San Sebastián ma è consapevole che la madre "no va a estar a gusto en ninguna parte" (Aramburu, 2016: 413), proprio come confermerà il Txato: "Aunque le regales la Alhambra de Granada, esa mujer prefiere quedarse en el pueblo" (Aramburu, 2016: 415). Malgrado il desiderio di Nerea e Gorka sia di natura contraria rispetto a quello di Bittori, entrambi manifestano un'analoga percezione della patria, per cui il semplice allontanamento dal paese natio costituisce una forma di fuga in un ambiente estraneo: pur di "no revelar a nadie que era hija de un asesinado" Nerea "se declaraba natural de San Sebastián" (Aramburu, 2016: 476), mentre per Gorka è sufficiente vivere a Bilbao per realizzare un "Movimiento de Liberación Personal, cuyo objetivo se reducía a un solo punto: lograr mi independencia" (Aramburu, 2016: 358). La patria basca resta dunque una pura astrazione nell'esperienza individuale dei personaggi, molto più legati sia da vincoli affettivi che culturali ai luoghi concreti in cui si esercita la quotidianità. Il succedersi degli avvenimenti principali è scandito dai rintocchi della campana, metronomo pubblico del paese, mentre gli spazi dell'azione si caratterizzano per la forte dimensione privata che assumono nelle differenti prospettive. Se per esempio ci soffermiamo a esaminare il caso di Joxian, noteremo come la sua vita non sia radicata in modo generico entro i confini del paese, ma al contrario acquisti un significato preciso solo in relazione ai luoghi della propria esperienza quotidiana: la fonderia dove ha lavorato per anni, il bar Pagoeta dove gioca a mus con gli amici e può leggere liberamente "su *Diario Vasco* de toda la vida" (Aramburu, 2016: 241), le tappe annuali del cicloturismo e soprattutto il piccolo orto in riva al fiume per il quale sente una vera devozione –"La huerta es su religión […] Que cuando se muera, Dios no le venga con paraísos ni pijadas; que le dé una huerta como la que tiene ahora" (Aramburu, 2016: 56-57). Il conflitto sociale non risparmia nemmeno questa dimensione privata dello spazio che prima diventa il simbolo di un'intimità oltraggiata da un corpo estraneo sotto gli occhi impotenti di Miren, mentre osserva "su casa violada" dalla polizia e infestata di "señales, olor, no sé, las almas sucias de los *txakurras*" (Aramburu, 2016: 301), poi si trasforma nell'oggetto stesso della contesa tra lei e Bittori. In questo clima di tensione anche la messa mattutina diviene teatro dello scontro, in cui "el extremo del último banco de los del bloque de la derecha" rappresenta una posizione strategica da dove è possibile "observar a su salvo a los circunstantes" (Aramburu, 2016: 123). Oppure "Un geranio de tres al cuarto, con dos flores rojas" a decorare un semplice balcone viene spogliato della sua finalità ornamentale e recepito in quanto ostentata provocazione, "como diciendo: he vuelto, aquí pongo mi bandera y ahora me vais a tener que aguantar" (Aramburu, 2016: 111).

Gli usi e i costumi di una popolazione nell'esperienza privata degli individui assumono i toni pacifici e nostalgici di una convivialità perduta, ma si corrompono in motivo di scontro qualora vengano inglobati nella sfera pubblica. I protagonisti si struggono per la privazione del conforto della quotidianità: Nerea, in partenza per Saragozza, ripensa a "las amigas, la cena de los jueves, las vueltas en motocicleta, la discoteca" (Aramburu, 2016: 137); Bittori "se tenía que resignar desde la mañana hasta la noche al malhumor de su marido" costretto ad appendere al chiodo "la bicicleta. La colgó para siempre" (Aramburu, 2016: 211); Joxe Mari resiste alla torture rifugiandosi nella musica delle sue montagne e cerca di evadere dalla solitudine della prigionia lasciandosi trasportare lontano dal carcere

> contando los mismos chistes, cantando a voz en cuello las mismas canciones y bebiendo sidra, calimocho o cerveza en compañía de sus amigos de los viejos tiempos. Cerrados los párpados, era capaz de sentir el olor de su pueblo y el de los puerros que traía su padre de la huerta y otro, que para él era el colmo de la fragancia, el de la hierba recién segada. (Aramburu, 2016: 615)

Tuttavia quando la vita pubblica del paese si intromette nel quotidiano, il sentimento liberatorio cede il passo a un senso di oppressione a cui Arantxa si ribella, irritata da coloro che "viven agarrados como lapas a la tradición" (Aramburu, 2016: 265), e dal quale Gorka scappa letteralmente, per sottrarsi a "un efecto de succión" operato su di lui da "Las fiestas, los actos políticos, las llamadas telefónicas de los amigos" (Aramburu, 2016: 357). Non è per nulla casuale che proprio l'euskera, elemento centrale delle rivendicazioni d'indipendenza, non solo dell'ETA, bensì della maggior parte delle organizzazioni di stampo nazionalista succedutesi per decenni sul territorio basco, sia la componente culturale più rappresentativa della frattura sociale descritta dal romanzo. Nel dominio dell'idioma si concreta il motto "bietan jarrai", secondo il quale la lotta va condotta lungo due strade parallele: "Una, la fuerza militar, simbolizada por el hacha; otra, la inteligencia o astucia política, simbolizada por la serpiente" (Aramburu, 2016: 643-644). La perfetta padronanza della lingua basca, con cui Gorka vince un concorso letterario e scrive i libri successivi, nel tentativo "de aportar algo a nuestro pueblo, pero algo constructivo" (Aramburu, 2016: 582), è invece vista da Joxe Mari come una potente arma di persuasione per sostenere la causa indipendentista, una capacità da mettere "al servicio de nuestro pueblo" (Aramburu, 2016: 348) secondo le parole del parroco Don Serapio. Viceversa chi non parla euskera è spesso vittima della discriminazione, anche tra gli abertzales[5]. Basti pensare a Patxo, militante nella stessa cellula terroristica di Joxe Mari: "Si no hablas euskera, no eres vasco, le decían, aunque formes parte de ETA" (Aramburu, 2016: 501). Inoltre l'intolleranza linguistica evidenzia la crescente radicalizzazione politica di Miren, tanto più significativa se consideriamo le lacrime versate nel '75 per la morte di Franco e l'indifferenza con cui in passato lei e Bittori "Se arrancaban a conversar en euskera, pasaban al castellano, vuelta al euskera y así toda la tarde" (Aramburu, 2016: 67). Comportamento diametralmente opposto all'ostilità con cui si scontra il marito di Arantxa, Guillermo –" Hernández Carrizo y no habla *euskera*. Si eso es ser vasco…" (Aramburu, 2016: 438)– o alle critiche sussurate a Joxian nei confronti di Alfonso e Catalina "principalmente por no hablar euskera", nonostante fossero "vecinos del pueblo, aunque venidos en los años sesenta de por ahí abajo. Para Miren no tenían de vascos ni el aire que respiran. A la mujer, sobre todo, se le notaba por el acento de dónde era. Les había salido un hijo militante de ETA" (Aramburu, 2016: 561).

Le contraddizioni dell'appartenere a una società in guerra con se stessa si incarnano alla perfezione nel paradosso vissuto dal Txato: lui che fino ai cinque anni "no hablaba ni jota de castellano", "más vasco que todos ellos juntos" e figlio di un soldato della resistenza antifranchista ferito da una raffica di mitragliatrice "mientras defendía Euskadi en el frente de Elgueta" (Aramburu, 2016: 416), viene ripudiato dalla sua gente. Se sugli spalti dello stadio di Saragozza si sente bersagliato da una pioggia di insulti contro gli "etarras, vascos de mierda, vascos asesinos y así" (Aramburu, 2016: 411), in paese è letteralmente caduto nel mirino degli abertzales, perseguitato da scritte minatorie di ogni tipo, "Txato *faxista*, opresor, ETA mátalo" (Aramburu, 2016: 212). Prima ancora di soccombere nell'attentato, subisce dunque una lacerante privazione dalla sua identità, riducendosi a un corpo estraneo in qualsiasi contesto sociale. Quando è ormai troppo tardi Joxian sembra rendersi conto dell'assurdità di cui è stato vittima il vecchio amico, "Un vasco, uno del pueblo como tú y como yo" (Aramburu, 2016:

[5] Parola basca traducibile con l'espressione "patriota" o più genericamente "nazionalista".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2817
Artifara, ISSN: 1594-378X

232), eppure di fronte a Bittori, molti anni più tardi, dovrà nuovamente arrendersi alla medesima contraddizione: "El pueblo es tan mío como tuyo […] Pero se ve que me tienes por una de fuera, por una que viene. Te equivocas" (Aramburu, 2016: 236). Questi personaggi condividono in egual misura il desiderio di essere accettati nella loro terra natia in quanto membri della società in cui sono cresciuti. In tal senso l'esperienza dei figli (eccezion fatta per Joxe Mari) si discosta notevolmente da quella dei genitori e pone l'ulteriore problematicità di un senso di appartenenza soffocante, di un vincolo ineludibile con "mi tierra que amé y hoy me es indiferente y a ratos odiosa" (Aramburu, 2016: 315). "El sueño de abandonar para siempre su pueblo natal" (Aramburu, 2016: 359) accomuna Gorka e la sorella, Arantxa, il cui "enorme deseo de abandonar el pueblo" diventa una vera "obsesión" (Aramburu, 2016: 264), ma è ugualmente condiviso da Nerea, sicura che "algún día, no sé cuándo, me marcharé de esta maldita tierra" (Aramburu, 2016: 136), e dai progetti di Xabier, deciso ad andarsene "¿Adónde? No tengo ni idea. Lejos, eso seguro" (Aramburu, 2016: 559).

Se "la società non è un dato ma un'interpretazione" (Giglioli, 2011: 49), la letteratura potrebbe essere definita come l'insieme, potenzialmente infinito, delle chiavi di lettura applicabili alla realtà attraverso il filtro della finzione, dove qualsiasi mondo narrativo è per sua stessa natura un universo ordinato e regolato secondo il volere dell'autore-creatore. In quest'ottica il romanzo di Fernando Aramburu si presenta come "una totalidad autosuficiente" (Vargas Llosa, 2017), il cui equilibrio intrinseco è determinato dall'incessante scontrarsi di prospettive differenti e irriducibili a un'unica verità. In modo analogo a quanto nel testo avviene a livello strutturale, la patria non sembra corrispondere a una rappresentazione sociale universalmente accettata, né alla semplice contrapposizione di due ideologie in aperto conflitto, bensì alla percezione individuale e privata dei singoli personaggi. Per questo motivo i rapporti tra le persone appaiono come il fulcro interpretativo dell'ambiente, della cultura e della società in cui esse vivono. Ogni personaggio è il fautore inconsapevole di una propria patria individuale, con la quale interagiscono gli altri soggetti e le loro rispettive patrie individuali, delineando così il "paisaje humano del lugar" (Aramburu, 2016: 105) o, attraverso lo sguardo amareggiato di Joxian, un "mal panorama" (Aramburu, 2016: 569). Quando una di queste interpretazioni si propone l'obiettivo di imporsi sulle restanti, andando a ledere la libertà di una o più persone, si genera il conflitto. L'autore non si limita alla rappresentazione dello scontro, ma sembra suggerirci la via per intraprendere la costruzione di una patria collettiva, speranza forse utopica ma comunque perseguibile solo mediante il riconoscimento, la comprensione e la tolleranza reciproca.

Le dinamiche appena osservate nel definire la trasformazione delle relazioni umane nel corso del romanzo coinvolgono inevitabilmente la dimensione comunicativa in cui interagiscono i personaggi. Prima però di analizzare i rapporti dialogici dei protagonisti, vorrei soffermarmi sul contesto sociale in cui l'azione si svolge. La vicenda è infatti strettamente influenzata dal clima oppressivo predominante nel paese. Diversamente da quanto avviene in una realtà cittadina, nella piccola comunità di provincia, in cui la vita privata di ogni abitante sembra essere di pubblico dominio, la libertà dei personaggi risulta molto limitata. Per questo motivo il nazionalismo attecchisce più in profondità nei paesi con una popolazione ridotta, perché è essa stessa a esercitare una funzione di controllo sui propri membri e, come sottolinea Aramburu, "se corre un riesgo mucho mayor si uno discrepa" (Calvo, 2017). Nel romanzo il pettegolezzo e lo sguardo indiscreto della collettività sono un fattore sociale di primaria importanza, tanto da essere temuto dai singoli personaggi. Perfino Joxe Mari dal parlatorio del carcere non riesce a sottrarsi allo spettro del giudizio popolare che investe ogni aspetto della vita privata degli individui, relazioni sentimentali comprese: "Y la gente del pueblo, ¿qué dirá? Hostia bendita, antes que oírles prefiero estar aquí […] Ahora nos convierte a ti en la madre del maricón, a mí en el hermano del maricón, y tira nuestros apellidos por los suelos"

(Aramburu, 2016: 621-622). Con la sua solita laconicità, Joxian, incalzato da Bittori, esprime in modo ancora più netto la pressione a cui si è sottoposti in paese: "Y no le hablaba porque no se le podía hablar" (Aramburu, 2016: 237). L'invadenza della popolazione è tale da portarci a credere che il continuo interrogarsi del narratore – o interrogare la coscienza dei personaggi – sia al contrario una reiterata intromissione di una voce collettiva nella diegesi: "Levantaron la tapia. ¿Quiénes? Joxian, Gorka, que prometió traer un amigo que luego no vino, y Guillermo (¡Guillermo!), por aquellos días todavía yerno simpático y cooperador"; "Tardó en cumplirla. ¿Cuánto? Pues cosa de dos semanas"; "El Txato era rápido discurriendo, tenía ideas. En eso estaba todo el mundo de acuerdo"; "Pues sí, tenía ideas y también tenía un problema. ¿Cuál? Este" (Aramburu, 2016: 58-59).

All'onnipresenza e all'indiscrezione del paese si contrappone la riservatezza e il silenzio che caratterizzano le situazioni dialogiche in cui ai personaggi "había que sacarle las palabras con sacacorchos" (Aramburu, 2016: 42). Oltre a essere un aspetto ricorrente nell'opera di Fernando Aramburu[6], tanto da farla apparire come una peculiarità propria della cultura basca, la comunicazione stentata, in *Patria*, si arricchisce di un ventaglio di sfumature essenziali per comprendere il profondo cambiamento in atto. Tali differenze si potrebbero ordinare secondo la seguente gerarchia:

1- "silenzio escludente": totale assenza di comunicazione;
2- "silenzio imposto": forzata assenza di comunicazione;
3- dialogo: normale ricorso alla parola;
4- "silenzio autoimposto": necessaria omissione della parola (tacito accordo);
5- "silenzio inclusivo": istintiva omissione della parola (tacita comprensione).

Fatta eccezione per il punto 3, le altre situazioni comunicative si caratterizzano per il mancato ricorso alla parola di almeno uno dei personaggi coinvolti e sono orientati secondo un scala ascendente da un grado minimo di comprensione reciproca (punto 1) a un grado massimo (punto 5). Nella prima parte del romanzo Bittori viene descritta come "Fría, distante" (Aramburu, 2016: 23), "Apática. Ella, que era de suyo tan habladora" (Aramburu, 2016: 30-31), taciturna con Xabier ("Y le mandó un beso y ella se lo correspondió y no hablaron más y se despidieron") e offesa dal comportamento di Nerea che "Ni siquiera se había tomado la molestia de comunicarle si habían llegado a Londres" (Aramburu, 2016: 20); Joxian e Miren si guardano "hostiles, de mal humor, él con los dientes apretados como para retener dentro de la boca alguna palabra fea" (Aramburu, 2016: 28); Joxe Mari accenna un saluto, ma "Esa fue toda la conversación" (Aramburu, 2016: 45), e mentre il padre preferisce "renegar en voz baja y […] largarse al bar en cuanto olfateaba discordia", Arantxa riflette sul significato di tanta incomprensione:

> «*Ama*[7], ¿sabes cuál es el problema de esta familia? Que siempre hemos hablado poco entre nosotros.»
> «Bah.»
> «Yo creo que no nos conocemos.» (Aramburu, 2016: 44)

Ogni personaggio appare come una monade il cui desiderio di comunicazione, qualora sia sentito, naufraga in un tentativo di condivisione frustrato.

Da questo tipo di silenzio escludente, caratterizzato dal netto rifiuto di comunicare, si differenzia il silenzio imposto da fattori sociali a cui l'individuo deve piegarsi. Il Txato

[6]Si pensi a molti dei personaggi che compaiono nelle sue opere precedenti, in particolare a Vicente, lo zio di Txiki, nel romanzo *Años Lentos* (Aramburu, 2012) e al ragazzo soprannominato Santi, protagonista del racconto «Informe desde Creta» nella raccolta *Los peces de la amargura*, il cui silenzio è "la marca de un prolongado sufrimiento. De un sufrimiento vivido a solas" (Aramburu, 2006: 127).
[7] Parola basca traducibile con "mamma".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2817
Artifara, ISSN: 1594-378X

sperimenta più d'ogni altro questa solitudine forzata, subendo il mutismo dei suoi compagni del cicloturismo ("Se produjo en el bar un silencio repentino") e soprattutto di Joxian, dapprima "más callado que de costumbre", poi distaccato "sin decir palabra" (Aramburu, 2016: 159-160). L'isolamento si completa quando, avendo compreso la pericolosità della situazione, il Txato decide di tenere la moglie all'oscuro delle lettere ricattatorie. Mantenere il segreto per proteggere i propri cari, rende inevitabile l'assenza di comunicazione, ma presuppone un forte desiderio di confidarsi. Bittori non ha dubbi in proposito: "Me tuviste en el limbo. Yo creo que no me contaste ni la mitad de lo que te pasaba y de lo que te hacían. Txatito, el día que me coloquen a tu lado tendrás muuucho que contarme" (Aramburu, 2016: 152).

Il processo di avvicinamento tra le rispettive famiglie è innescato dalle donne, non solo per la straordinaria determinazione e intraprendenza delle protagoniste, bensì per una maggiore predisposizione comunicativa e persuasività – "Las mujeres, cómo saben enredarnos" (Aramburu, 2016: 627). Al contrario gli uomini si affidano istintivamente alla muta eloquenza della forza fisica e se Joxian e Josetxo concordano sull'utilità di "dos hostias bien dadas" (Aramburu, 2016: 309) per riportare a casa i figli, Gorka capisce dalla bontà di Ramuntxo che "En este país se arreglan demasiadas cosas a hostias" (Aramburu, 2016: 471).

L'uso della parola si pone in una posizione intermedia tra le condizioni di silenzio appena citate e i loro opposti delle categorie 4 e 5. Questi ultimi due punti simboleggiano l'accresciuto livello comunicativo in assenza di un normale scambio dialogico. Il silenzio autoimposto diventa il principale atteggiamento adottato dai personaggi che, di fronte al rischio di intralciare il fragile cammino del confronto pacifico, rinunciano volontariamente alla parola "como si se hubieran comprometido en un acuerdo tácito de guardar silencio" (Aramburu, 2016: 549). Colei che si dimostra più abile, o forse sarebbe meglio dire tenace, nel ricorso a una tale scomoda postura è Nerea, la cui maturazione culmina nell'ammirevole dimostrazione di autocontrollo del capitolo 119, intitolato per l'appunto "Paciencia". A Bittori viene diagnosticato un tumore all'utero in stadio avanzato e Xabier, titubante nel comunicarlo alla madre, chiede alla sorella "que la visitaras y fueras preparando el terreno", pregandola di essere accomodante: "Hazme un favor. Aunque te lleve la contraria, no discutas con ella" (Aramburu, 2016: 607). L'aspro carattere di Bittori trapela a ogni risposta, ma Nerea mantiene la parola data al fratello e con uno sforzo sempre più arduo si trattiene in continuazione dal ribattere:

> Paciencia
> […] Paciencia, paciencia. Se acordaba del ruego de su hermano: que por favor no discutiera con ella.
> […] Lo cual ponía a Nerea cada vez más nerviosa, pero paciencia. Respira hondo, muchacha. Calma y paciencia. (Aramburu, 2016: 607-608)

La costanza della figlia viene premiata e per la prima volta nel corso del romanzo il muro che la separa dalla madre sembra crollare:

> «Si no nos comunicamos dentro de la familia, es normal que unos no sepan lo que les pasa a los otros.»
> […] Nerea miraba la cara serena, llena de decisión, de lucidez, de su madre. Y era como si la mirase por primera vez en su vida. Otras veces fijaba la vista en las flores. Y, en efecto, le parecían ahora un ornamento mortuorio. (Aramburu, 2016: 609-610)

Quando infine la parola diviene innecessaria, il silenzio si fa manifestazione diretta di una tacita comprensione, muta condivisione di esperienze e sentimenti comuni. Questa dimensione comunicativa è l'espressione inequivocabile della profonda intimità tra due persone,

pertanto si raggiunge solo attraverso il lento operare della quotidianità e si rende possibile unicamente in essa. Il silenzio inclusivo è "un silencio apocado, pensativo" di Joxian che al cimitero "no abre la boca" di fronte a Bittori ed emana "un silencio de fuera hacia dentro, de entonces ahora, en contraste con la insistencia locuaz de ella, que daba al traste con toda la intimidad del lugar y del momento" (Aramburu, 2016: 576). Persino il narratore si piega alla sua richiesta, "¿Me dejas solo, por favor? Un minuto", e sembra accostarsi alla donna mentre

> observaba a Joxian parado ante la tumba de su marido, la extraña y un tanto cómica figura que componía el pobre hombre en la hilera de losas y lápidas y cruces con su colorido indumento de ciclista y con su bicicleta, a la que trata con idéntico mimo a como trataba el Txato a la suya. (Aramburu, 2016: 576-577)

La riconciliazione spirituale tra i due vecchi amici si consuma nel silenzio ("Y si algo dijo, ella no lo pudo oír"), ma la gestualità del "pobre hombre", incapace di trattenere il pianto, è molto più eloquente di qualsiasi parola: "Cuatro pasos logró dar Joxian antes que se le escapara el primer sollozo. Aceleró el paso. Iba hacia la salida con su bicicleta, la cara gacha y un aparatoso temblor de hombros" (Aramburu, 2016: 576-577). L'essere stato partecipe della vita privata e quotidiana dei personaggi permette al lettore di provare una forte empatia nei loro confronti e soprattutto gli consente, grazie al vincolo di familiarità che ha instaurato con essi nel corso della lettura, di colmare questi silenzi. Tutto ciò è reso possibile dalla marcata caratterizzazione dei protagonisti, rafforzata inoltre da un espediente tecnico di notevole rilevanza che potremmo definire racconto iterativo-ripetitivo[8]. L'insistenza del narratore sui tratti peculiari dei personaggi è ben visibile nel caso del remissivo e taciturno Joxian, la cui inguaribile emotività porta il lettore a presagire il pianto –"Es que se emociona. Es que cada vez que viene suelta la lágrima" (Aramburu, 2016: 452)– e a condividere la monotonia delle sue azioni quotidiane. A tal fine il romanziere adopera dei periodi iterativi –"Hay una señal infalible de que ha bebido: cuando le da por rascarse el costado derecho, como si le picara en la zona del hígado" (Aramburu, 2016: 27)– ripetuti più volte nel corso della narrazione – "los ojos brillantes, rascándose la camisa a la altura del hígado" (Aramburu, 2016: 28); "con el brillo de costumbre en los ojos achispados, rascándose como de costumbre la camisa a la altura del hígado" (Aramburu, 2016: 114); "Joxian llegó rascándose el costado, señal de que había bebido" (Aramburu, 2016: 435) – e ribaditi dalla loro stessa negazione, presentata pertanto come un'anomalia – "No era la de Joxian la ebriedad del borrachingas esclavo de su vino diario y pobretón […] Pero a lo de hoy, ¿cómo llamarlo? […] No se rascaba el costado" (Aramburu, 2016: 471).

La valorizzazione del silenzio, la caratterizzazione esplicita dei personaggi e la pressione sociale esercitata dai compaesani sono elementi narrativi fondamentali per avanzare un'interpretazione oggettiva del finale di *Patria*. L'abbraccio finale tra Miren e Bittori è stato segnalato da Vargas Llosa (2017) come un'infrazione al principio di verosimiglianza, "el único episodio de esta hermosa novela que no me pareció la vida misma, sino una pura ficción". Se da un lato questa affermazione può essere condivisibile, da un'altra prospettiva si presenta più problematica nell'affermare che le due donne "se abrazan, reconciliadas". Analizzando con attenzione il testo, si può notare come l'incontro di Miren e Bittori non sia affatto volontario, né frutto di un desiderio di riconciliazione. Entrambe "cabezonas […] como postes" (Aramburu,

[8] Gérard Genette (1972: 147-148) denomina "récit *itératif*" quel "type de récit, où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement" e "*répétitif*" quello in cui "le même événement peut être raconté plusieurs fois non seulment avec des variantes stylistiques […], mais encore avec des variations de «point de vue»". Ho proposto di definire iterativo-ripetitivo quel tipo di racconto che presenta entrambe le caratteristiche generando un effetto di ridondanza fondamentale ai fini della narrazione.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2817
Artifara, ISSN: 1594-378X

2016: 527), per dirlo con le parole di Joxian, si rifiutano di cedere il passo, mosse dalla determinazione che le contraddistingue:

> A Bittori le daba en aquel momento el sol en la cara; se puso una mano a modo de visera y, mierda, se habrá dado cuenta de que la he visto; pues yo no me aparto. Miren se acercaba caminando con pasos dominicales, despreocupados, a la sombra de los tilos y esa me está mirando, pero va lista si cree que voy a apartarme. Avanzaban en línea recta la una hacia la otra. (Aramburu, 2016: 642)

Il paese si ferma, punta il suo sguardo indiscreto verso le due donne ("Y la numerosa gente que estaba en la plaza se percató"), ma finalmente il dissenso tace e per la prima volta la memoria sembra in grado di riaffiorare dopo un lungo periodo di oblio e di oppressione: "Entre los adultos se formó un rápido ovillo de bisbiseos". La popolazione si dichiara favorevole alla riconciliazione e quindi non ostacola gli eventi, ma l'ostinazione di Miren e la tenacia di Bittori trasformano un improbabile incontro in uno scontro inevitabile: "Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada" (Aramburu, 2016: 642). A posteriori si potrebbe leggere l'intero romanzo come la logorante attesa di questo istante, il lento incedere verso l'abbraccio freddo e forzato tra due madri ferite. A mio parere, la brevità e il silenzio dell'incontro sono la misura di un dolore ancora vivo, dell'incapacità di condividerlo e di superarlo. L'abbraccio tra Miren e Bittori non rappresenta la pace conquistata, ma il primo tentativo di uscire realmente dal conflitto: un punto di partenza per costruire una patria collettiva.

Pertanto, alla luce di quanto è emerso nel corso della presente analisi, ritengo che *Patria* possa essere definibile come la rappresentazione di uno stato di conflitto irrisolto, proprio della realtà basca attuale, nel quale l'autore ha voluto introdurre un messaggio di speranza. L'abbraccio finale costituisce il momento conclusivo della narrazione e al tempo stesso il simbolico punto di partenza da cui diventerebbe possibile perseguire l'utopia di una patria collettiva. Una raffigurazione grafica e schematica di quanto osservato, potrebbe dunque essere la seguente:

"Soy de mi soledad, el país que jamás abandono vaya a donde vaya" (Aramburu, 2018: 90). Così scrive Fernando Aramburu nel suo ultimo libro, *Autorretrato sin mí*, mentre in un articolo pubblicato da *El País*, alla domanda "¿cual es su patria?", risponde:

> Tendría que ir a clases de trabajos manuales para hacerme una y sería una patria hecha con pedacitos de algunos países, personas a las que quiero y que me abrazan, metería mis libros y algunos paisajes en los que me gusta reflejarme. Y luego esa patria tendría las puertas abiertas para que entre quien quiera. (Marín, 2018)

Il romanzo *Patria* sembrerebbe il tentativo di colmare la distanza esistente tra la realtà della prima affermazione e l'utopia della seconda, lo stesso cammino metaforicamente vissuto dal lettore nel corpo-prigione di Arantxa, costretta al silenzio dalla malattia e determinata a

riconquistare la propria voce, ricominciando dalla "primera palabra que Arantxa pronunció […] *ama*, desde luego, antes que *aita*[9]" (Aramburu, 2016: 640).

Bibliografia

ARAMBURU, Fernando (2006) *Los peces de la amargura*, Barcellona, Tusquets.

—— (2012) *Años lentos*, Barcellona, Tusquets.

—— (2016) *Patria*, Barcellona, Tusquets.

—— (2018) *Autorretrato sin mí*, Barcellona, Tusquets.

CALVO, Luis (2017) "*Patria*, el fenómeno del año", *Tiempo*, http://www.tiempodehoy.com/espana/patria-el-fenomeno-del-ano (1 luglio 2018)

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017) *Diccionario de la lengua española* s.v. Patria, http://dle.rae.es/?id=SB0N7OP (1 luglio 2018)

EUROPA PRESS (2017) "Fernando Aramburu, Premio Francisco Umbral al mejor libro del año por *Patria*", *Europa Press*, http://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-fernando-aramburu-premio-francisco-umbral-mejor-libro-ano-patria-20170208130850.html (1 luglio 2018)

GASCÓN, Daniel (2017) "«La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato». Entrevista con Fernando Aramburu", *Letras Libres*, http://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/la-derrota-literaria-eta-es-la-derrota-su-relato-entrevista-fernando-aramburu (1 luglio 2018)

GENETTE, Gérard (1972) *Figures III*, Parigi, Seuil.

GIGLIOLI, Daniele (2011) *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.

LETAMENDIA BELZUNCE, Francisco (1975) *Historia de Euskadi: el nacionalismo vasco y ETA*, Parigi, Ruedo Ibérico.

MARÍN, Maribel (2018) "Fernando Aramburu: «La identidad es una necesidad básica del ser humano»", *El País*, https://elpais.com/cultura/2018/03/03/actualidad/1520107768_480345.html (1 luglio 2018).

TRECCANI (2018) *Vocabolario Treccani*, s.v. Patria, http://www.treccani.it/vocabolario/patria (1 luglio 2018)

VARGAS LLOSA, Mario (2017) "El país de los callados", *El país*, https://elpais.com/elpais/2017/02/02/opinion/1486035878_421520.html (1 luglio 2018)

[9] Parola basca traducibile con "papà".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2817
Artifara, ISSN: 1594-378X

"A ver si desaparecen los yerbajos": *ethos* retórico e ideologías lingüísticas en las columnas de opinión de Valentín García Yebra

CARLOS FRÜHBECK MORENO
Università degli Studi di Enna "Kore"

Resumen
Este trabajo se presenta como una nueva aportación sobre la figura del intelectual como transmisor de ideologías lingüísticas en los medios de comunicación a través de textos que reflexionan tanto sobre el estatus simbólico del lenguaje como sobre su uso correcto. Para ello, se ha analizado un corpus de 155 columnas firmadas por Valentín García Yebra, lingüista, filólogo y traductor de gran prestigio en el mundo hispánico, y publicadas entre 1965 y 2003 en periódicos de amplia difusión.
Con la ayuda la Retórica, la Lingüística Cognitiva y el Análisis Crítico del Discurso, se han estudiado dos aspectos: por un lado, las estrategias retóricas que utiliza el estudioso para crear una imagen textual que resulte atractiva para sus lectores y, por otro, el concepto de lengua española que trata de transmitir en sus escritos y su relación con la vida social.

Riassunto
Questo lavoro si presenta come un nuovo contributo sul ruolo dell'intellettuale come diffusore di ideologie linguistiche nei *mass media* attraverso testi che riguardano sia lo status simbolico del linguaggio sia il corretto uso dello stesso. Con tale obiettivo, è stato analizzato un corpus di 155 *columnas* scritte tra il 1965 e il 2003 da Valentín García Yebra, linguista, filologo e traduttore di grande prestigio del mondo ispanico, e pubblicate in Spagna presso giornali di ampia diffusione.
Con l'aiuto della Retorica, della Linguistica Cognitiva e dell'Analisi Critica del Discorso, abbiamo studiato due dimensioni: da una parte, le strategie retoriche che usa lo studioso spagnolo per creare un'immagine testuale attraente per i suoi lettori e, dall'altra, l'idea di lingua castigliana che cerca di trasmettere nei suoi lavori e il suo rapporto con la vita sociale.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es el análisis de un amplio corpus de Columnas sobre la Lengua (CSL) escritas por un experto reconocidísimo como es Valentín García Yebra. Como señala al respecto Marimón Llorca (2016: 72), las CSL son textos firmados por un personaje de prestigio, de carácter rigurosamente normativo y dirigidos a un público que, a pesar de ser heterogéneo, muestra un profundo interés en cuestiones lingüísticas.

Nos planteamos dos objetivos: por un lado, se desea estudiar las estrategias de persuasión ligadas a la imagen que da el locutor de sí mismo en sus textos y, por otro, individuar qué concepto de lengua defiende el erudito leonés en sus escritos, cómo se manifiesta en el nivel elocutivo del discurso y cómo esta interpretación del idioma se relaciona con la vida social. El corpus seleccionado está formado por un total de 155 columnas publicadas entre 1965 y 2003

Carlos FRÜHBECK MORENO, "«A ver si desaparecen los yerbajos»: *ethos* retórico e ideologías lingüísticas en las columnas de opinión de Valentín García Yebra", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 113-139.
Recibido el 08/008/2018 · Aceptado el 21/07/2019

sobre todo en *ABC*, pero también en otros medios de alcance más limitado como *La Voz de Galicia, El Norte de Castilla* o *Huelva Información* (García Yebra, 2003: 8). Fueron reunidas en el volumen *El buen uso de las palabras*, que se publicó en 2003. En ellas, se afrontan siempre temas ligados al buen uso del español.

Nuestro primer punto de partida teórico será un entendimiento neutro del concepto de ideología. De acuerdo con Van Dijk, la ideología es una constelación más o menos ordenada de ideas que constituirán "las bases de las representaciones sociales compartidas por los miembros del grupo" (Van Dijk, 1998: 21). En otras palabras, sirve para jerarquizar la información a la que tenemos acceso, interpretarla y actuar en consecuencia (Van Dijk, 1998: 21). Como se verá más adelante, la ideología también sirve para dividir el mundo en dos polos: Nosotros y Ellos (Van Dijk, 1998: 93). De hecho, en toda sociedad conviven diferentes ideologías, que son una manifestación de la competición por la hegemonía entre los grupos que las defienden.

Por otra parte, el principal medio de transmisión de estos conjuntos de ideas será el discurso en cuanto que solo a través del lenguaje somos capaces de formular de manera explícita "creencias ideológicas abstractas o cualquier opinión relacionada con las ideologías" (Van Dijk, 1998: 243). Por lo tanto, para conseguir que una ideología se propague adecuadamente es necesario que los grupos de poder que desean promoverla controlen el acceso al discurso (Van Dijk, 1996). En este sentido, será de particular importancia el rol de los medios de comunicación, por su gran capacidad de difusión y de imposición de quiénes tienen derecho a la palabra (Van Dijk, 2016: cap. 1). Asimismo, no solo será relevante quién se expresa, sino cómo lo hace, de acuerdo con una serie de convenciones discursivas. En particular, consideraremos que las CSL se pueden considerar como un tipo de columna personal, texto en el que el autor ofrece su particular punto de vista sobre una serie de eventos (Mancera Rueda cit. en Marimón Llorca, 2016: 73).

En lo que se refiere a la columna personal, de acuerdo con Lorenzo Gomis (2013: 184), el éxito del género se cifra en que la voz que se escucha en el texto sea capaz de crear una atmósfera de intimidad con el lector; esta voz pertenece a alguien a quien su público escucha con simpatía o admiración, a alguien con quien se identifica (Santamaría, 1990: 118-119). En otras palabras, como ya se ha estudiado con atención (cf. por ejemplo López Pan, 1996: 59ss), estamos hablando de la capacidad del escritor para proyectar una imagen de sí mismo que sirva como atractivo vehículo de propagación de una cierta concepción del mundo. Hablamos de una mirada personal y crítica contra certezas gregarias (León Gross, 1996: 179). Obviamente, este atractivo personal residirá también en la información pre-discursiva de la que dispone el lector. De hecho, entre columnista y periódico se establecerá una especie de relación simbiótica: el periódico aumentará su prestigio al contar entre sus filas con un nombre de fama, y el columnista contará con un privilegiado medio de expresión de sus propias ideas. En resumidas cuentas, la capacidad persuasiva de una columna de opinión depende de la habilidad del autor para crear un *ethos* seductor para un público que estará, hay que recordarlo, en continua metamorfosis.

De acuerdo con lo dicho, hay en los escritos periodísticos de Valentín García Yebra una aguda conciencia de la importancia del *ethos* en la columna personal como medio de persuasión: para el leonés realizar un comentario periodístico es equivalente a trazar un autorretrato. De esta forma, en un homenaje a un colega articulista afirma sobre su legado que "una serie de casi noventa artículos escritos semana tras semana, el último sólo tres días antes de su muerte, retrata moralmente a su autor, traza su etopeya con nitidez absoluta" (García Yebra, 2003: 416). Es por todas estas razones que hemos decidido dedicar el siguiente capítulo de nuestro trabajo a la construcción del *ethos*.

En lo que se refiere a la metodología de referencia para analizar la reflexión metalingüística, nuestro otro punto de partida será la consideración del cambio lingüístico como un

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

proceso que se puede explicar a través de una analogía con la teoría evolutiva (Mendívil Giró, 2015: 2.1.1.): las lenguas, consideradas como objetos naturales, no cambian por motivaciones teleológicas, por el deseo de "mejorarse"; más bien, el cambio lingüístico se produce por procesos de reanálisis que tienen su origen en errores cometidos por los hablantes e interpretados como correctos por los oyentes. Estos errores producen "alteraciones entre una cierta expresión lingüística y su estructura subyacente" (Mendívil Giró, 2015: 3.1.). El cambio lingüístico tiene éxito no porque la lengua deba responder a nuevas necesidades expresivas, sino simplemente porque un grupo de hablantes por motivos ligados a la vida social aceptan una serie de novedades, una serie de errores, que adaptan a sus lenguas internas (Mendívil Giró, 2015: 2.2.3.). Una interpretación similar da la teoría evolutiva a las consecuencias de las mutaciones genéticas: los anfibios no desarrollaron los pulmones para poder respirar aire, sino que empezaron a respirar aire al haber desarrollado, por azar, los pulmones.

En el discurso sobre la lengua presente en los medios de comunicación, la lectura del cambio lingüístico será muy diferente: en estas columnas nos encontraremos con que los discursos sobre el lenguaje no tienen que ver con la lengua como objeto de estudio científico (González Ruiz y Loureda Lamas, 2005: 355). Más bien, nos hablan de qué significa el lenguaje dentro del ámbito de una ideología. En otras palabras, son formas de ligar el lenguaje al ámbito extralingüístico (del Valle cit. en Marimón Llorca, 2015: 114). Sin embargo, pueden tener una cierta influencia en la evolución del idioma en cuanto que sancionan el uso correcto de acuerdo con una serie de coordenadas ideológicas (González Ruiz y Loureda Lamas, 2005: 356; Marimón Llorca, 2016: 72). Es decir, influyen en los procesos de cambio lingüístico descritos en el párrafo anterior. El guardián del lenguaje se dará a sí mismo la responsabilidad de decidir qué cambios son aceptables y cuáles no. Se comportará como una especie de ingeniero genético. Sin embargo, realizará sus recomendaciones por motivos extralingüísticos: estas indicaciones estarán estrechamente relacionadas con el estatus simbólico del idioma dentro de la sociedad (cf. Woolard, 2001), que será el segundo tema que estudiaremos en nuestro trabajo.

2. LAS MÁSCARAS DEL ERUDITO

En su *Retórica,* Aristóteles consideraba que existían tres pruebas técnicas, o dependientes de la preparación del orador, para conseguir persuadir al auditorio: el *pathos*, que apela a la disposición emotiva del público; el *logos,* que tiene en cuenta los argumentos incluidos en el discurso, y el *ethos,* que se refiere a las características personales que el orador debe transmitir para ser considerado alguien digno de crédito (Aristóteles, 1999: 1355b 5-10; cf. Eggs, 1999). El "carácter" de la persona que habla es de gran importancia, visto que, en palabras de Aristóteles, "en todo caso se ajusta más al hombre honesto aparecer como honrado que como riguroso en el discurso" (1418a, 39-42).

Por otra parte, para el estagirita, el aspecto discursivo del orador tenía una neta preferencia sobre la idea que tenía el público del mismo antes de que empezara a hablar (Bermúdez, 2007; Caballero López, 2008: 3-4): el buen orador debía ser capaz de hacer olvidar quién era antes de su discurso. Vista la situación, ¿cómo se debe presentar entonces? La imagen discursiva adecuada se concentra en la percepción de tres virtudes: *phrónesis, areté* y *eùnoia,* sabiduría, virtud y benevolencia, respectivamente (Aristóteles, 1999: 1378a 5-10). Desde la moderna teoría de la comunicación, Berlo y Lembert prefieren resumir estas tres virtudes en competencia, fiabilidad y dinamismo (cit. en McCroskey, 2016: 84-85).

A todo esto añade Amossy que una buena imagen nace de la interacción entre orador y público. Para la estudiosa francesa, "toda presentación de sí está modelada por la *doxa*, las expectativas y las reacciones del auditorio y se manifiesta como una negociación de la identidad de cuyo éxito depende en gran parte su funcionalidad y su fuerza de persuasión" (Amossy, 2010: 87-88). Para tener éxito, el orador tendrá que ser capaz de adaptarse a las

características de su auditorio (Perelman y Olbretchs Tyteca, 1966: 26-28); la fuente tiene que ser capaz de encontrar un vínculo con su público (McCroskey, 2016: 93). En este sentido, particularmente útil nos resultará para los artículos de García Yebra el concepto de *homofilia*: este espacio común se puede sustanciar en la percepción de que tanto el orador como el auditorio pertenecen al mismo grupo, entre otros motivos, por poseer el mismo bagaje de experiencias y compartir los mismos valores, actitudes y creencias (McCroskey, 2016: 99-100).

La imagen que el orador proyecta de sí mismo encontrará unas fronteras bien precisas: los límites de expresión tanto lingüísticos como extralingüísticos que impone la sociedad de la que el sujeto forma parte (Amossy, 2010: 89). A pesar de que el yo discursivo es una creación del orador, aquel no podrá evitar ser un epifenómeno de las características de un discurso social que debe respetar. De hecho, su identidad se construirá como tensión entre individualidad y convención (Amossy, 2010: 90). Vista la situación, con Ducrot (1984), se hace necesario establecer una diferenciación entre el sujeto empírico que produce el texto y el locutor, o ser que es presentado dentro del enunciado como su responsable, por ser a quien remiten las marcas de primera persona (cf. Alcaide Lara y Fuentes Rodríguez, 2002: 109-111; cf. Ducrot, 1984: 257); este yo textual será en realidad una ficción, que no necesariamente se debe identificar con el sujeto empírico, y que se moverá dentro de los límites que impone el discurso.

A todo esto hay que añadir la aportación de Dominique Maingueneau. El estudioso francés afirma que el *ethos* retórico no solamente se manifiesta en el discurso cuando el locutor habla de sí mismo (ethos dicho), sino que también se apoya en índices que "van desde la elección del registro de lengua y de las palabras a la elección textual (ethos mostrado), pasando por el ritmo y la facilidad de palabra" (Maingueneau, 2002: 56; cf. Amossy, 2010: 88-89). En otras palabras, con Barthes, la imagen del orador también se sustancia en su tono, en sus modales (1982: 63-64). El *ethos* puede ser percibido, pero no tiene por qué ser obligatoriamente objeto del enunciado: es cuestión de la enunciación (Maingueneau, 2002: 56). De acuerdo con Ducrot (1984: 259), el enunciado de un discurso consistiría siempre en una descripción de su enunciación, al aportar información sobre sus eventuales autores. En resumidas cuentas, la subjetividad se puede manifestar en una serie de procedimientos lingüísticos a través de los cuales el autor "imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en relación a él (problema de la distancia enunciativa)" (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 43).

Por todo lo dicho, visto que, con Aristóteles (1999: 1408a 15-30), la elección de una forma de expresión de acuerdo con los temas tratados y el auditorio sirve para expresar tanto las pasiones como el talante que compaña al orador, en nuestro comentario posterior se prestará particular atención a la relación que existe en García Yebra entre lo que comenta en sus artículos y el estilo elegido. Para realizar nuestro análisis prestaremos particular atención a la teoría clásica de los tres estilos y al concepto de decoro (Mañero Lozano, 2009: 358-360).

Sin embargo, resulta imposible convertir el *ethos* en una noción puramente lingüística: con Perelman y Olbretchs Tyteca (1966: 335), es inevitable considerar al orador (y al conocimiento que el auditorio posee del mismo) contexto ineludible del discurso: las mismas palabras pueden cambiar de significado dependiendo de quién sea quien las pronuncie (1997: 337; cf. Quintiliano, 1887: 217ss). De ahí que McCroskey (2016: 82-83; cf. Perelman, 1997: 127) prefiera hablar de *ethos* inicial, o *ethos* prediscursivo, *ethos* derivado o imagen percibida durante el acto de comunicación y *ethos* final, que para Maingueneau resultará de la interacción entre la imagen que el público tenía del orador antes del discurso y la imagen que este último procura tanto a través de su tono como de las referencias a su persona (Maingueneau, 2002: 66). En lo que se refiere al *ethos* inicial, McCroskey demuestra a partir de evidencias empíricas que el éxito de un discurso depende en gran medida de las características personales y sociales

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

de sus fuentes (2016: 87). Entre los factores extradiscursivos que analiza McCroskey destacan el atractivo físico (2016: 89) y la legitimación social (2016: 88).

Con respecto a este último, es necesario señalar que en los intercambios simbólicos no se puede buscar la capacidad de ilocución de las expresiones simplemente en las palabras mismas (Bourdieu, 1985: 67): este poder lo otorgan instituciones externas al lenguaje, entre otros aspectos, a través del respeto de las citadas convenciones discursivas, que se consideran "instrumentos legítimos de expresión" (Bourdieu, 1985: 68). A todo esto hay que añadir que el acceso al discurso está también regulado por la situación social del interlocutor (Bourdieu, 1985: 68). No solamente el enunciado tiene que ser adecuado, sino que el orador tiene que disponer del capital simbólico suficiente para poder pronunciarlo (Bourdieu, 1985: 69). En otras palabras, solo el orador legitimado tendrá capacidad no solamente para hablar, sino para incluir las palabras de otras autoridades dentro de su discurso. En conclusión, el éxito depende de que se cumplan unas condiciones que acrediten al orador como digno de pronunciar sus palabras (Bourdieu, 1985: 70).

En lo que se refiere al *ethos* pre-discursivo, Valentín García Yebra empezó a publicar estos artículos en 1965, cuando ya contaba con un sólido currículum que lo acreditaba como experto en lengua y traducción (cf. McCroskey 2016: 102). Por falta de espacio, nos quedamos solamente con la exposición que hace de la prestigiosa trayectoria del leonés Carme Riera, la hispanista elegida para ocupar su sillón en la Real Academia, durante su discurso de ingreso: la estudiosa destaca su condición de "pionero" de la Teoría de la Traducción en España (2013: 10), de fundador de la prestigiosa editorial Gredos y de profesor tanto en la Universidad Complutense de Madrid como en el Instituto Politécnico Español de Tánger (2013: 10-12). En particular, Riera subraya la alta calidad de las traducciones que realizó el leonés de los clásicos grecolatinos (2013: 12). Sin duda, García Yebra contaba con todas las virtudes necesarias para ser considerado toda una autoridad en el campo de la lingüística.

En lo que se refiere al *ethos* dicho, es destacable que nuestro autor, al hablar de sí mismo explícitamente (cf. Marimón Llorca, 2016: 82), subraye a lo largo de todo el corpus su fuerte ligazón con el mundo rural de la comarca del Bierzo, que se dibuja como una suerte de paraíso perdido. Así lo afirma en una columna dedicada a Ponferrada: "[e]l Bierzo es mi raíz biológica, que me sustenta espiritualmente. La belleza del Bierzo me ilumina siempre, y me obliga a esforzarme por evitar lo feo y lo vulgar en cualquier sentido. La belleza del Bierzo la tengo casi siempre inscrita en mi recuerdo" (García Yebra, 2003: 439-440).

García Yebra insiste en que, a pesar de su amplísima formación, la mejor música que oyó en su vida fue precisamente la del tamborilero de su pueblo, Lombillo (2003: 437); en que las mejores lecciones de vida las aprendió precisamente allí; y en que allí también recibió los elogios de los que se sentiría más orgulloso: el académico recuerda cómo a la edad de 9 o 10 años descubrió por casualidad el *Quijote*, y cómo su lectura le apasionó (García Yebra, 2003: 428-429). De hecho, la novela de Cervantes acabó por convertirse en motivo de distracción en clase: durante los días de lectura febril, el joven García Yebra contaba con pasión las aventuras del Ingenioso Hidalgo a su compañero de banco. Esto hizo que el maestro reprendiera continuamente a ambos. Sin embargo, fuera de la escuela, García Yebra y el maestro coincidieron en un camino mientras viajaban a caballo. Hablaron del libro; la respuesta del docente ante los comentarios de su discípulo no pudo ser más elogiosa: "Don Enrique paró un momento su caballo y, mirándome a los ojos me dijo solemne y complacido: '¡Muy bien, muchacho! ¡Así se llega!'" (García Yebra, 2003: 429). Este encuentro cambió la vida del erudito: "Estas palabras se me grabaron de forma indeleble. A lo largo de la vida, me han iluminado muchas veces, como una voz titilante, y me han servido de agradable estímulo" (García Yebra, 2003: 429). De hecho, el estudioso repite continuamente a lo largo del corpus que sus auténticos maestros fueron los que encontró durante su niñez y juventud en el León rural. De esta forma termina

la columna dedicada al Padre Manuel Pérez, el sacerdote que lo formó con paciencia en latín y en castellano:

> Es sólo un ejemplo. Sesenta años acaban borrando los detalles. Pero la impresión total, si ha sido profunda se conserva siempre. La que produjo en mí el padre Manuel me acompañará toda la vida. Su nombre ocupará siempre un puesto de honor entre los de mis verdaderos maestros. Mi inteligencia le debe muchísimo. En mi corazón habita su cariño. (García Yebra, 2003: 432)

Por tanto, podemos concluir que este amor nostálgico por el paisaje leonés se convirtió en una de las señas de identidad de la obra periodística de García Yebra. Y esto es algo de lo que se dieron cuenta perfectamente sus lectores. De hecho, la misma Carme Riera (2013: 10) destaca en el ya citado discurso la importancia que siempre tuvo el Bierzo para nuestro erudito y en cómo el buen trabajo de los maestros rurales despertó su amor por el estudio de los clásicos. Aunque, claro, en el discurso de la académica, desde nuestro punto de vista, la presentación de García Yebra no está exenta de una sutil ironía:

> No me cabe la menor duda de que García Yebra me supera con creces, no solo en el conocimiento profundo de lenguas, sino en todo lo demás y desde sus inicios. Él fue un chico despierto, que aprendió a leer muy pronto; yo, por el contrario, fui una niña torpe, a la que las monjas no conseguían enseñar a leer. Exhaustas y vencidas, avisaron a mi madre de mis dificultades. (Riera, 2013: 13)

A pesar de estas dificultades, también consiguió ser académica como el leonés. Cabe leer entre líneas en este breve texto que García Yebra fracasa ante un público como Carme Riera, aunque sea parcialmente, a la hora de hablar de sí mismo en sus textos; su presentación es en exceso positiva: en el niño que corre y aprende por el paisaje leonés destaca de forma demasiado evidente el futuro erudito. Como señalan al respecto Perelman y Olbretchs Tyteca (1966: 337), esta es una de las trampas más peligrosas en las que puede caer un orador, por producir un efecto bastante poco afortunado.

En cualquier caso, esta nostalgia e idealización del mundo rural sirven para que el autor pueda compartir con su auditorio, tal y como hemos indicado más arriba, unas experiencias que tienen mucho que ver con las de sus oyentes, que sirven para crear un vínculo grupal (McCroskey, 2016: 98-99).

¿Por qué nos atrevemos a hacer esta afirmación? Quizá la respuesta nos la pueda ofrecer Sergio del Molino: el enorme éxodo rural que se dio en España a partir de los años cuarenta resultó ser una vivencia fuertemente traumática para gran parte de la población (2016: cap. 2); un alto porcentaje de los habitantes de las cada vez más nutridas ciudades poseía una identidad que se escindía entre un pasado rural que se vivía con vergüenza y nostalgia a partes iguales y un presente urbano. De ahí que, en un país con una distribución demográfica tan irregular como España, el universo rural se convirtiera en una especie de mundo mítico en el que convivían el paraíso perdido y la brutalidad (del Molino, 2016: cap. 3 y 4). De acuerdo con lo dicho, la nostalgia de García Yebra era posiblemente una pertenencia compartida con muchos de sus lectores.

Esta idealización de la naturaleza se extiende a la misma elección de los temas de sus textos; de hecho, al mundo natural se dedica una entera sección de *El buen uso de las palabras*. Si tenemos que seleccionar un ejemplo, particularmente llamativo es el inicio de "Plátanos", una columna dedicada a una curiosa investigación interdisciplinaria sobre la historia de la palabra y del árbol al que hace referencia. Se arranca de la experiencia personal:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Deseo, desde hace meses, escribir un elogio de los plátanos. Me mueve a ello un espléndido ejemplar, todavía adolescente, que aquí en Madrid, enmarca con otros la modesta plaza de los Reyes Magos. Destaca entre los demás por la robustez de su tronco y por la amplitud de su copa. Lo contemplo unos segundos cada mañana, al levantar la persiana de mi dormitorio.
> Me llamó la atención, el otoño pasado, la tenaz persistencia de sus hojas; siendo caducas, permanecieron verdes mucho tiempo, y fueron luego cobrando un bello color de cobre, que brillaba al sol en las mañanas claras del pasado invierno. Resistieron heroicas hasta los últimos días de febrero. (García Yebra, 2003: 347)

El locutor se muestra a sí mismo explícitamente a través de la deixis personal (cf. para el discurso subjetivo, Kerbrat Orecchioni, 1997: 93). El pronombre de primera persona de singular se combina con verbos de percepción y deseo. La primera idea que se hace del locutor el lector es que el responsable de este texto es alguien que, a pesar de sus grandes responsabilidades, tiene tiempo todas las mañanas para detenerse a contemplar los árboles que crecen heroicamente en la ciudad a través de su ventana. Esto les da una enorme importancia. La subjetividad del locutor también se manifiesta en la selección de la información; el lector tiene la sensación de que el texto le ofrece los únicos elementos que "merece la pena ver". Esta información se nos presenta siempre acompañada por juicios de valor, que se manifiestan a través de una adjetivación axiológica, con valores afectivos y evaluativos (cf. Kerbrat Orecchioni, 1997: 110): espléndido, tenaz, bello, heroicas. Estos adjetivos aparecen situados prevalentemente en posición prenominal. Es decir, se trata de una adjetivación no restrictiva, que tiene como función subrayar ulteriormente la subjetividad de quien habla. También está presente la nominalización deadjetival, en este caso con adjetivos evaluativos no axiológicos (robustez, amplitud). A pesar de estas características, el uso de verbos de percepción en lugar de verbos de sentimiento (cf. Kerbrat Orecchioni, 1997: 132-133) a la hora de afrontar la descripción del árbol tiene como consecuencia, desde nuestro punto de vista, la atenuación de la citada subjetividad. El autor dice que contempla; es el lector quien llega a la conclusión de que admira. Es decir, se evita cuidadosamente el énfasis, pero no se esconde la subjetividad. Algo similar encontramos en este fragmento de una columna también dedicada tanto a las características de los almendros como de la palabra que sirve para nombrarlos:

> El almendro es el árbol que más embellecía el paisaje de mi infancia. En el campo de Lombillo, y en el de Salas y Villar, los otros dos componentes de Los Barrios de Salas, abundaban y abundan, esparcidos o en pequeños grupos los almendros. Cuando yo era niño, allá por el tercer decenio del siglo pasado, no tenían allí los almendros la competencia de los cerezos, que ahora abundan casi tanto como ellos. (García Yebra, 2003: 366)

Como podemos ver, la elección del tema de la columna depende directamente de las experiencias infantiles del autor y, sobre todo, del hecho de que considere que su público puede sentirse interesado por estas experiencias. De esta forma se intenta establecer un punto de encuentro que sirva a García Yebra como base para incluir sus reflexiones sobre el lenguaje.

Por todo lo dicho, con la Retórica clásica, podemos situar estos textos en unas coordenadas bien precisas: las del estilo medio (*Retórica a Herenio,* 1997: IV, 9, 13). Nos referimos al estilo que consiste en "el uso de palabras elevadas, pero ni demasiado bajas ni demasiado usuales" (*Retórica a Herenio,* 1997: IV, 8, 12). Quintiliano (1887: 351; cf. Mañero Lozano, 2009: 369) asocia su uso a la voluntad de ganar los ánimos del auditorio, su simpatía, a través del *delectare*. Para el retórico de Calahorra,

> [e]l estilo mediano podrá constar de más frecuentes traslaciones, y será más agradable por las figuras, ameno por las digresiones, elegante por la composición, dulce por los conceptos y tan suave como un cristalino río a quien por una y otra parte hacen sombra las verdes arboledas. (Quintiliano, 1887: 351)

Y esto es algo que intenta hacer Valentín García Yebra a la hora de presentar explícitamente su propia persona en sus textos: se utiliza un tono cercano para hacer referencia a temas que puedan despertar la simpatía de sus lectores. Por eso, una vez creada esta relación basada en la complicidad, a la hora de aconsejar sobre el buen uso lingüístico, García Yebra opta por ocultarse y convertirse en una especie de portavoz. El erudito prefiere que sean las obras de los demás quienes hablen en su lugar y que, sobre todo, justifiquen el porqué de sus indicaciones lingüísticas. Un buen ejemplo lo encontramos siempre en estos textos dedicados a la alabanza de la naturaleza:

> El diccionario de la Academia llama a las acacias "árboles o arbustos", y ni siquiera les asigna un tamaño. A los plátanos les atribuye, y se queda corto, de quince a veinte o más metros de altura. Según el *Petit Larousse,* llegan a cuarenta y viven entre quinientos y dos mil años. Yo vi en una plaza de Córdoba (Argentina), y supongo que seguirán allí, doce todavía jóvenes, que, si no me engaño, superaban ya los cuarenta metros.
> ¿Por qué se llaman "plátanos" estos árboles, que tanta vida y frescor ponen en las ciudades? Las principales lenguas románicas: español, francés, italiano y portugués, han heredado el nombre del latín *platanus* (acentuado en la primera sílaba), procedente del griego *plátanos* […]
> En el tomo II de su curiosa *Historia Natural* (Barcelona, 1868, págs. 552-553) dice don José Monlau que el plátano es oriundo de las orillas del mar Caspio y se distingue por la belleza de sus hojas […] Dice también que, durante el sitio de Troya lo plantaron los griegos sobre la tumba de Diomedes […] (García Yebra, 2003: 347-348)

Efectivamente, junto a los sustantivos con valor axiológico (Kerbrat Orecchioni, 1997: 96ss) como vida o frescor, y a la deixis personal, aparecen en el texto otras voces que no pertenecen al locutor. Con ellas establece una suerte de diálogo (Alcaide Lara y Fuentes Rodríguez, 2002: 116). Se prefiere a la hora de defender la propia postura no recurrir unilateralmente a la propia autoridad, sino convertirse en portavoz de otros que justifiquen el punto de vista (cf. Alcaide Lara y Fuentes Rodríguez, 2002: 114; Alcaide Lara y Fuentes Rodríguez, 2007: 19). La elección del estilo indirecto tiene como función la acomodación de las palabras de los demás al propio discurso y sirve para subrayar el contenido de lo que se dice en detrimento del modo en el que se dice: el hecho domina a la emoción (Reyes, 2002: 45). Por otra parte, su uso también sirve para adaptar estos contenidos a la interpretación que el autor quiere hacer de los mismos (Reyes, 2002: 45). De ahí que, para apuntalar bien su argumentación, las autoridades a las que invoca García Yebra se caractericen de forma mayoritaria por su amplia competencia (cf. Perelman y Olbretchs Tyteca, 1966: 326). Se trata de una competencia tal que hace que sea innecesario que el locutor se muestre excesivamente. De esta manera, puede persuadir desde un cómodo y pudoroso segundo plano.

En otras palabras, el locutor se justifica a través de una serie de fuentes, apoyadas en este caso por la cita bibliográfica propia del artículo científico en un contexto inesperado. El locutor no impone directamente su autoridad. García Yebra no es tanto en estos artículos el erudito que aconseja sobre el buen uso, sino más bien, de acuerdo con las reflexiones anteriores, una autoridad que dispone del suficiente capital simbólico como para citar una fuente de forma legítima (cf. también Van Dijk, 2016: 7.3.1.1.).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

Esta polifonía textual es una constante a lo largo de todas las columnas que García Yebra dedica a las recomendaciones sobre el buen uso de la lengua. Los ejemplos son muchísimos y las referencias a las mismas fuentes son constantes: nos referimos al Diccionario de la Real Academia, al viejo *Diccionario de Autoridades* o a las obras de Manuel Seco (cf. por ejemplo García Yebra, 2003: 54), María Moliner o Joan Corominas. También se toman continuamente como referencia los usos lingüísticos de los clásicos, en contraposición, como se verá más adelante con detenimiento, a los de los contemporáneos –escritores y periodistas-, que quedan caracterizados por un uso deficiente de la lengua.

Sin embargo, García Yebra, más que ser simple portavoz de las autoridades, las manipula para defender una cierta postura en la que el buen uso se enreda con cuestiones extralingüísticas. En este sentido, particularmente llamativas son las columnas que dedica al género gramatical de palabras referidas a profesiones ("Sobre títulos femeninos" (2003: 79-81); "Más sobre títulos femeninos" (2003: 81-84); "¿La juez o la jueza?" (2003: 84-86); "Más sobre el género de las palabras" (2003: 91-93)). En ellas, el leonés relaciona cambio morfológico con cambio social. Su postura es muy conservadora en lo que a la norma lingüística se refiere. El género femenino solo se admite si está sancionado por el diccionario: "Están en el diccionario de la Academia *arquitecta, farmacéutica, física, ingeniera, médica, odontóloga, oftalmóloga, química*…para designar a la mujer que ejerce la profesión correspondiente. Pero todavía las hay que se autotitulan en masculino" (García Yebra, 2003: 92). García Yebra dedica un espacio muy amplio en estos artículos a la necesidad o no de la palabra *jueza*, y se declara contrario a su uso, por considerarlo una suerte de aberración etimológica, que los mismos clásicos confirman:

> La palabra latina *iudex* 'juez' no es participio ni adjetivo, sino un sustantivo masculino. Pero ya en latín se usó, sin variación, con valor femenino. Iriarte, como en su tiempo toda persona culta, sabía latín. Y, como fabulista, conocería aquel verso de Fedro en que *iudex* aparece en aposición a un nombre femenino, *vespa,* "avispa". (García Yebra, 2003: 85)

Sin embargo, con la resignación del amante de la antigüedad, acaba por reconocer más adelante que, aunque jueza sea un vulgarismo, si se extiende –hasta llegar a ser de uso común entre ese grupo de hablantes cultos que componen los diccionarios, diríamos nosotros- habrá que aceptarlo, porque "[e]l vulgarismo o la vulgaridad es una constante en nuestra lengua" (García Yebra, 2003: 85): el español es una especie de degeneración del latín, es un idioma "formado en su mayor parte de palabras latinas sometidas al fuego del habla vulgar, que las refundió y les dio forma nueva" (García Yebra, 2003: 85). En otras palabras, García Yebra se hace portavoz de esa tradición que ve el cambio lingüístico como una degeneración de lenguas depositarias de una cultura superior (cf. Mendívil Giró, 2016: 2.2.2; para una crítica también impresionista de esta idea por parte de Menéndez Pidal, cf. Mendívil Giró, 2016: 5.1.). Profundizaremos en esta cuestión en el próximo apartado.

La cuestión es que García Yebra reconoce en otro artículo que el término ya está presente en el diccionario de la RAE como palabra con entrada propia (García Yebra, 2003: 93). Sin embargo, aquí hay un hecho que nos llama la atención: nuestro autor al utilizar como argumento sobre lo adecuado del uso de una palabra su presencia o no en el diccionario, es decir, el argumento de autoridad, obvia que todo diccionario es siempre un modelo de ordenación de la realidad para la comunidad epistémica que lo consulta (Rodríguez Barcia, 2011: 461). Es inevitable que así sea por ser las palabras simplemente "símbolos sustitutivos e interpretativos de las cosas" (Kerbrat Orecchioni, 1997: 91). Asignar una definición es siempre interpretar. Sin embargo, en este texto, lo inevitablemente sesgado de la definición queda disimulado por el prestigio de la fuente y por la autoridad de quien la cita (Perelman, 1997: 128).

Por tanto, el problema, para nosotros, no es tanto que *jueza* figure o no en el diccionario, ni que respete o no la etimología original; el problema –cuidadosamente ignorado por nuestro estudioso- reside más bien en que se ignore que poseía en el momento de la publicación de la columna una entrada propia, independiente de su equivalente masculino, aunque esto, desde el punto un punto de vista que considera que en ciertos sustantivos el género se adquiere semánticamente y no formalmente (Mendívil Giró, 2018), pudiera tener sentido. La perplejidad aparece cuando vemos que no hay un tratamiento sistemático: esta situación solo se daba con ciertas palabras.

El agravio comparativo aumenta más todavía si echamos un vistazo a la definición que tenía la palabra: "mujer que desempeña el cargo de juez". Esto ya nos informa de que la existencia de una "jueza" era considerada una anomalía dentro de las coordenadas ideológicas en las que se movía el DRAE (Forgas, 2011: 442-445; cf. Rodríguez Barcia: 487-489). Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, el problema de la presencia o no de jueza va más allá del conservadurismo normativo (cf. Mendívil Giró, 2018) que defiende García Yebra en sus artículos y entra, sin decirlo explícitamente, en cuestiones que superan el rigor etimológico. Esto nos lleva a una situación bastante curiosa: al ignorar el machismo presente en la interpretación académica del idioma, se llega a la conclusión de que los únicos machistas existentes son los hablantes que no respetan las normas de la docta institución:

> La tendencia contraria a ésta, que suprime la distinción genérica masculinizando los tipos femeninos *abogado, arquitecto* […] no es propia del español, sino de personas lingüísticamente machistas, que dan al género masculino preferencia injustificada sobre el femenino. Y resulta curioso, y en cierto modo un contrasentido, que insistan a veces en esta masculinización mujeres que son o se consideran resueltamente feministas. (García Yebra, 2003: 242)

De nuevo, si nos damos cuenta, en este texto no hay deícticos que hagan referencia al locutor: los sujetos de las frases son conceptos abstractos que ocasionalmente se expresan a través de largas oraciones subordinadas sustantivas. Esto provoca el llamado "efecto de objetividad" (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1997: 194). La subjetividad se manifiesta entonces a través de elementos valorativos de carácter axiológico (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1997: 106-116). En conclusión, cuando el locutor de los artículos de García Yebra debe dar recomendaciones lingüísticas prefiere fingir que desaparece del texto y dejar que sean las fuentes quienes hablen por él. Sin embargo, no lo hace en realidad: la valoración será siempre suya, aunque tenga el aspecto de una conclusión necesaria y general. En los ejemplos citados, a través del argumento de autoridad se quiere disfrazar de exclusiva corrección lingüística lo que es también una interpretación del mundo.

Ahora bien, en García Yebra todavía queda espacio para más modos de expresión. De hecho, cuando el objetivo del estudioso no es realizar recomendaciones lingüísticas, sino describir el rol que juega la lengua española tanto en el contexto nacional como internacional con su doble –y paradójico- valor ideológico de símbolo nacional y de enlace panhispánico entre pueblos diversos (cf. Woolard, 2007: 132ss) cambia totalmente el estilo de los textos. Y es que García Yebra participa en sus columnas de la presentación espectacularizada de nuestro lenguaje en los medios de comunicación (cf. del Valle y Gabriel-Stheeman, 2004: 196ss) dentro de una operación que lo promocionaba como lengua del mestizaje y del encuentro entre culturas (cf. del Valle, 2007a: 38-39), sin dejar, como hemos dicho, de leerlo como seña de identidad cuando entraba en competición con otros idiomas. En estos casos, con Quintiliano, el leonés adopta ese estilo alto o vehemente que en las *Instituciones Retóricas* se define en los siguientes términos:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Mas el estilo vehemente se llevará tras sí, y obligará a ir adonde quiera al juez, por más resistencia que haga, a la manera de un caudaloso y precipitado río que revuelve en su corriente los peñascos, no consiente puente alguno y no reconoce otras riberas que las que él mismo se va haciendo. (Quintiliano, 1887: 351-352)

Con este estilo, para Quintiliano, el orador "elevará el discurso por medio de las amplificaciones, y le dará mayor realce con la fuerza de las exageraciones" (1887: 351-352). Es este un estilo que, dentro de las normas del decoro de la Retórica clásica, tiene como intención conmover, arrastrar, al auditorio (Mañero Lozano, 2009: 366) mientras trata sobre asuntos elevados (Mañero Lozano, 2009: 363). Por tanto, no creemos equivocarnos si afirmamos que podemos identificarlo con la aglomeración de procedimientos de énfasis.

Veamos a continuación "Día triunfal para el español", una columna dedicada a la conversión del español en única lengua oficial de Puerto Rico, hecho este que tuvo gran repercusión en España y que contó con un cierto apoyo institucional: no en vano se concedió el Premio *Príncipe de Asturias* al pueblo portorriqueño (cf. para una interesante interpretación, del Valle y Gabriel-Stheeman, 2004: 210), en un acto de claro apoyo por parte de la monarquía a la elección política. Se trata de una columna que promueve este idioma como seña de identidad en competencia con otras lenguas que quieren ocupar su espacio. Veamos un breve fragmento:

> Culminaba con este triunfo la lucha heroica de un pueblo pequeño en su territorio –no llega a la milésima parte del que ocupan los Estados Unidos- pero muy grande, gigantesco, por la tenacidad en defender su cultura y, como parte esencial de ella, la lengua en que piensa, siente y habla desde hace cerca de quinientos años. (García Yebra, 2003: 403)

En estas pocas líneas –y en el resto de la columna- el locutor recurre de forma continua a procedimientos lingüísticos de énfasis. En particular, de acuerdo con la clasificación que propone Antonio Briz (1998), destacan las estrategias de intensificación léxica, que se manifiesta a través de adjetivos que incluyen en su propio semema un significado ponderativo (cf. Mancera Rueda, 2009): heroico, pequeño, grande, gigantesco, esencial… y que ocasionalmente aparecen acompañados por adverbios cuantificadores. Desde el punto de vista estilístico, la acumulación de verbos en la oración final (cf. Alcaide Lara y Fuentes Rodríguez, 2007: 422ss) contribuye a subrayar la importancia del español como seña de identidad del pueblo puertorriqueño. Si proseguimos con la lectura de la columna, veremos que se va más allá todavía: se insta, a través de la interrogación retórica, a los habitantes de la España periférica a que sigan el ejemplo de los isleños, con quienes están emparentados, porque por sus "venas corre en gran medida sangre canaria, andaluza, gallega, asturiana, vasca […]" (García Yebra, 2003: 405): "¿Por qué los españoles periféricos de ahora no hacemos nuestra divisa, asociándonos al sentir de tantos millones de hispanohablantes repartidos por el mundo?"(García Yebra, 2003: 404). De esta forma, García Yebra, con la excusa de la oficialidad del español en Puerto Rico, mientras también se olvida de otros actores de la historia de la isla, establece una jerarquía entre las lenguas que se hablan en la península.

Estrategias retóricas similares observamos asimismo en el arranque de "Unidad de la lengua española", columna también dedicada a loar la importancia de nuestra lengua; sin embargo, esta vez se insiste en su condición de nexo de unión entre pueblos. El siguiente fragmento puede resultar muy revelador:

> Esta lengua en que ahora me pongo a escribir mantiene una hermosa y matizada unidad en el habla de cientos de millones de habitantes de una gran porción de la tierra. Es sobre todo en América donde el español ocupa un territorio inmenso, que

> puede ser recorrido de extremo a extremo por un hispanohablante sin tropezar con dificultades de comprensión mayores que las de un leonés o un castellano en Andalucía. (García Yebra, 2003: 55-56)

De nuevo, el énfasis estilístico se condensa en el uso excesivamente abundante de adjetivación valorativa (hermosa, matizada), en particular con valor ponderativo (inmenso). Queda así demostrado que el estilo y las materias tratadas en las columnas, sin duda, se pueden relacionar, como ya hemos adelantado más arriba, con la conversión de nuestra lengua en una suerte de espectáculo de unión entre pueblos en el ámbito de los medios de comunicación españoles.

En lo que se refiere al contenido, nos encontramos con la promoción de lo que Moreno Cabrera (2014: 104) denomina la hipótesis uniformista: hay un solo sistema lingüístico panhispánico que se realiza en sus diferentes variedades con pequeñas variaciones. En otros trabajos ya hemos defendido la conveniencia de la llamada hipótesis variacionista: reconocer cada una de estas variedades como un sistema lingüístico autónomo y encontrar en sus rasgos en común la unidad sería mucho más respetuoso con la pluralidad presente en nuestro idioma (cf. Moreno Cabrera, 2014: 105ss). Sin embargo, García Yebra aquí se hace eco de una visión del español en la que se minimizan de forma hiperbólica las diferencias entre las variedades (cf. para el caso de otros puristas como Álex Grijelmo, Frühbeck Moreno, 2017) con unos motivos bien precisos: la creación de una suerte de patria común basada no en una unidad de tipo político, sino de naturaleza cultural, la *hispanofonía* (cf. para la evolución de esta idea del Valle, 2007b: 93ss).

Y, claro, esta unidad cultural tendrá suculentas repercusiones económicas, que el mismo García Yebra reconoce explícitamente: "la lengua es también fundamento de la economía, definida en una de las ponencias [de un curso de verano en La Granda] como ciencia del bien común. No hay bien más común que una lengua para cuantos la hablan como propia" (García Yebra, 2003: 56). En resumidas cuentas, el fundamento de esta visión unitaria del español tiene poco de científico y mucho de político y cultural (Moreno Cabrera, 2008: 154-155). Vemos que está muy presente en estos textos la lectura del idioma como un patrimonio comunitario que debe ser protegido de la disgregación (Edwards, 2009: 208-210).

García Yebra da todavía un paso más allá en la columna titulada "Ciudades homónimas de América y España", aunque en este caso el *ethos* creado está estrechamente ligado a las estrategias discursivas –mucho más contenidas- que ya hemos visto más arriba: en particular, nos referimos al ocultamiento de la figura del enunciador con el consiguiente efecto de objetividad a la hora de justificar una valoración. Veamos un ejemplo:

> Ahora bien, las ciudades fundadas en América por los españoles fueron muchas, pero no infinitas y al español le sobraban palabras para nombrarlas a todas. ¿De qué procede, entonces, la polisemia de los nombres de ciudades y pueblos de España repetidos en América? No nace esta polisemia de la pobreza, sino del amor. No se debe a la pobreza de nuestra lengua, sino al amor de quienes la llevaron consigo al Nuevo Mundo. (García Yebra, 2003: 413)

García Yebra parece no tener en cuenta en su columna que dar un nuevo nombre a un espacio ya existente es, más que una demostración de amor, una acción de apropiación discursiva y también de borrado de discursos anteriores. Como señalan Deleuze y Guattari (2010: 370ss) al respecto, nominar es un acto más de estriación por parte de un aparato estatal en el proceso de conversión de un espacio liso, no ordenado, entendido como una variación continua e imprevisible (cf. Deleuze y Guattari, 2010: 487), en otro dotado de una estructura que permite medir, controlar, ordenar los elementos presentes en su extensión. Lo que se ocultaba

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

tras el nombre español era el intento de adaptar el espacio ocupado a un modelo precedente que lo hiciera reconocible y asumible (Deleuze y Guattari, 2010: 486). Este es la geografía originaria de los conquistadores. A través de un hábil desplazamiento discursivo, García Yebra convierte este acto de ocupación en una suerte de acto de amor:

> Dar o imponer el nombre no es sólo una manifestación de autoridad y de dominio, sino también un acto de amor. Por eso son los padres los llamados a dar nombre al recién nacido. Y hasta hace no mucho, antes de las telenovelas y los culebrones, solía imponerse al niño o a la niña el nombre de algún miembro de la familia, que de algún modo quedaba así prolongado en la nueva vida. (García Yebra, 2003: 413-414)

Como se puede ver, a través de la metáfora familiar se establece una relación de dependencia entre el estado colonizador y el estado colonizado, que se entiende como una continuación del primero, como un espacio que obligatoriamente se tiene que entender, recorrer, de acuerdo con los patrones con los que estaba organizado el primero. De esta situación es una manifestación la toponimia. La conclusión es inevitable: los topónimos en lengua española sirven para "potenciar la impresión general de seguir en España, en la Nueva España que es para nosotros, en muchos sentidos, el Nuevo Mundo de nuestra lengua, aunque se llame América" (García Yebra, 2003: 415). En otras palabras, la identidad de América se puede sustanciar en el mapa que trazó sobre su geografía la colonización española. Se trata de una conclusión que es, como mínimo, discutible.

De nuevo, esta lectura del español como lengua de encuentro también sirve como excusa perfecta para establecer una jerarquía entre las diferentes lenguas que se hablan en la península: es necesario conocerlo, visto el limitado alcance que tienen catalán, gallego y vasco. De esta forma, si volvemos a "Unidad de la lengua española", vemos que el erudito leonés afirma que:

> Si acabaran logrando la desaparición de la lengua común en esa porción de España [no especificada], el daño mayor no sería para la lengua común, que seguiría acreciendo el número de sus hablantes. El daño mayor sería para los ciudadanos de esa porción de España, que habrían perdido una lengua riquísima, sustituida por otra de alcance mucho más limitado. Sería como abandonar un predio feracísimo, de más de trescientas hectáreas, por un pegual de unos miles de metros. (García Yebra, 2003: 58)

Como señala al respecto Moreno Cabrera (2009: 149) en el criterio –extralingüístico- que jerarquiza las lenguas de acuerdo con el número de hablantes hay implícito un desprecio respecto al idioma –y por ende a la cultura- considerados minoritarios. Se afirma entre líneas que hay lenguajes que, por sus características, son accesos privilegiados a la civilización (cf. Calvet, 1981). Como razona Moreno Cabrera, con los datos objetivos en la mano, se haría difícil para un inglés o un español afirmar que el chino y su cultura son intrínsecamente superiores solamente por el hecho de contar con más hablantes (2009: 148-149). Qué duda cabe que, que como señala Kathryn Woolard, hay una intención de convertir el español en un "vehículo de objetividad libre de perspectiva con acceso privilegiado a las verdades de la modernidad" (2007: 136). Algo similar afirma nuestro crítico en "Aprender y enseñar lenguas", una columna en la que analiza las motivaciones que se pueden tener para aprender una lengua extranjera:

> Por razones especiales, se puede desear comunicarse con hablantes de lenguas minoritarias, o conocer su literatura. En general, se preferirá aprender lenguas de muchos millones de hablantes, que, además, suelen tener grandes literaturas. Si al gran número de hablantes de una lengua y a la excelencia de su literatura se suman otros

> factores, como el conocimiento científico, la prosperidad económica […] esa lengua puede alcanzar difusión mundial y llegar a ser casi imprescindible para toda persona culta. (García Yebra, 2003: 23)

Obsérvese cómo García Yebra se cura en salud y matiza sus afirmaciones: es posible que una lengua con gran número de hablantes no tenga una gran literatura, o que esta exista en una lengua "minoritaria". De hecho, la columna continúa con un encendido elogio de las lenguas muertas. Sin embargo, qué duda cabe que la relación entre número de hablantes y gran literatura está muy presente en este pequeño texto. La correlación entre lengua, extensión y producción cultural suele ser signo de chovinismo lingüístico (Moreno Cabrera, 2009: 83-88). Y este chovinismo responde a criterios ideológicos y no científicos.

En resumidas cuentas, en el corpus consultado hay un García Yebra que recurre al *delectare* para seducir sutilmente a su lector en el momento en que es necesario realizar recomendaciones lingüísticas y, cómo no, compartir recuerdos. Sin embargo, hay también otro, mucho más grandilocuente, que aparece en las columnas dedicadas a la defensa de la excelencia de la lengua española tanto desde su lectura panhispánica como punto de encuentro entre pueblos como desde su entendimiento como seña de identidad. Estas últimas columnas están escritas con un estilo un tanto forzado, en nuestra opinión.

Si tomamos como punto de referencia la eficaz propuesta metodológica para analizar el *ethos* que propone Carmen Marimón Llorca (2016) para las CSL, quizá podamos ver puntos de confluencia entre la primera imagen que hemos obtenido de García Yebra y la que de Lázaro Carreter obtiene la lingüista alicantina: ambos están cerca del erudito que se muestra de forma muy pudorosa cuando tiene que realizar una recomendación lingüística y que aparece de forma explícita en el texto cuanto tiene que crear un punto de encuentro con sus lectores (cf. Marimón Llorca, 2016: 82-84). El García Yebra hiperbólico queda más circunscrito a las pocas columnas que tratan de forma explícita de política lingüística panhispánica.

3. MARCOS DE INTERPRETACIÓN Y METÁFORAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA

En esta parte del trabajo nos dedicaremos a las estrategias retóricas que utiliza García Yebra para transmitir su concepción de la lengua española y su relación con la vida social. Partiremos, con Van Dijk (2006: 243ss), de la importancia del discurso como espacio privilegiado para interpretar la realidad (cf. Molpeceres Arnaiz, 2014: 71-72) y, por tanto, para reproducir las ideologías, algo que ya hemos adelantado al inicio de nuestro trabajo. Nos centraremos, en particular, en el nivel elocutivo. De esta manera, se entenderá el *ornatus,* más que como un simple conjunto de procedimientos de embellecimiento, como un modo para comunicar de forma adecuada contenidos (cf. Albaladejo, 1991: 117-118). Consideraremos las figuras retóricas como medios privilegiados para transmitir el conocimiento (Arduini, 1993: 17).

Por ello, como instrumento metodológico, de particular utilidad será la lectura de la metáfora que propone la Lingüística Cognitiva: a través del tropo conseguimos estructurar gran parte de nuestra experiencia de la realidad (Gibbs, 2006: cap. 5), tanto como para afirmar que nuestro sistema conceptual ordinario es "fundamentalmente de naturaleza metafórica" (Lakoff y Johnson, 2009: 39). La razón es que con la metáfora podemos comprender y expresar situaciones complejas a través de esquemas más conocidos (Cuenca y Hilferty, 2007: 98). En lo que se refiere a su funcionamiento, esta opera cuando un dominio de origen cercano al hablante presta sus conceptos a un dominio de destino de una cierta dificultad o abstracción. De esta forma, expresamos el segundo en los términos del primero (Cuenca y Hilferty, 2007: 101). Como se puede deducir, el cambio de dominio de origen tendrá grandes consecuencias cognitivas a la hora de entender los conceptos del dominio de destino (cf. Lakoff y Johnson, 2009: 40-42).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

Estrechamente ligado a este entendimiento de la metáfora estará el concepto de marco de interpretación. Siempre dentro de las coordenadas de la Lingüística Cognitiva, lo entenderemos, con Lakoff (2007: 7ss), como una estructura mental profundamente establecida en el cerebro que sirve para organizar nuestra visión del mundo. Se trata de interpretaciones que ni siquiera cuestionamos: forman parte de nuestro "inconsciente cognitivo" o "sentido común", que Van Dijk define como una "teoría ingenua, implícita del mundo" (2006: 135). Estos marcos sirven como filtro de nuestras percepciones: seleccionan la información y la jerarquizan, de tal forma que, cuando un elemento de la realidad queda fuera del marco, no nos percatamos de su presencia (cf., por ejemplo, Kuypers, 2009; Lakoff, 2007: 16).

De acuerdo con lo que hemos dicho, la metáfora, con su capacidad de relacionar dos dominios, crearía una suerte de relación interactiva entre ambos: no nos fijaríamos tanto en el hecho de que un elemento sustituya a otro, sino en que entre ambos se crea una relación más o menos inesperada (Goatly, 2007: 15). Esto nos llevaría a una ulterior conclusión: la metáfora funcionaría como una especie de bisagra entre marcos de interpretación: establecería relaciones entre ellos y modificaría nuestra forma de percibir el mundo.

Veamos a continuación qué tipo de metáforas y marcos de interpretación utiliza García Yebra para interpretar el lenguaje y dentro de cuáles coordenadas culturales los podemos situar. En primer lugar, hay que decir que está muy presente, no solo en los artículos del corpus, sino a lo largo de toda su obra, la consideración de la lengua como organismo. Es esta una idea cuyos orígenes se sitúan en el siglo XIX y que considera los idiomas como seres vivientes de larguísima vida (Villa, 2018: 307). Entre ellos se establecen relaciones genealógicas (el latín sería la lengua madre del español) y, como si vivieran en un ecosistema, también relaciones de competición por unos recursos limitados (Villa, 2018: 308). Esta situación implica que estos seres tengan que conservarse en óptimas condiciones de salud y que deban saber adaptarse a las difíciles demandas que les impone el ambiente. Obsérvese que esta metáfora tiene como consecuencia la consideración de estas entidades como seres independientes de sus hablantes (cf. Mendívil Giró, 2015), y que, por lo tanto, puedan ser protegidas sin ellos, o a pesar de ellos. En su visión personal, García Yebra, más que optar por la conservación de la entidad en toda su pureza, opta por subrayar la necesidad de adaptación de los idiomas. Esta adaptación se realiza a través del contacto lingüístico:

> Aunque las lenguas no son organismos vivos, funcionan como ellos en gran medida. Como los seres vivos, una lengua degenera y se debilita si se ve sometida a prolongado aislamiento. Se enriquece, en cambio, y se torna fecunda por el contacto con otras lenguas. (García Yebra, 2003: 287-288)

Se hace necesaria una ulterior profundización. El objetivo de la columna, titulada "Traducción y conocimientos lingüísticos" es precisamente defender el papel de la traducción como actividad "enriquecedora" de los idiomas. El mismo García Yebra afirma que el texto que hemos citado forma parte de su discurso de ingreso en la RAE. Su consulta nos ha revelado un ulterior desarrollo de esta idea, que nos puede dar una visión todavía más clara del concepto de lengua de nuestro estudioso:

> Las lenguas han sido comparadas con organismos vivos. Pero en esta comparación se usa un lenguaje metafórico. Las lenguas no son como los animales o las plantas; su nacimiento no es fruto de la fecundación de un elemento femenino por otro masculino; no se reproducen periódicamente cuando llegan a la edad adulta; no mueren de modo más o menos violento, por enfermedad o accidente, durante su juventud o madurez, ni se extinguen por la pesadumbre de una larga existencia. Surgen, en

> cierto modo, por transformación apenas perceptible, y desaparecen del mismo modo, convirtiéndose poco a poco en lenguas nuevas. (García Yebra, 1985: 105)

A pesar de mostrar lucidez a la hora de entender la naturaleza del cambio lingüístico, a pesar de mostrar lucidez a la hora de entender el alcance de la figura retórica, esta metáfora deja numerosos cabos sueltos: el principal es que a este organismo individual se le asignan características típicas de una especie formada por numerosos individuos: se hace un poco difícil establecer el momento de paso de una lengua a otra, y por tanto, la conversión de un organismo en otro. Cuando hablamos de cambio lingüístico desde una perspectiva ligada al generativismo es más provechoso utilizar la metáfora de la especie (Mendívil Giró, 2015: 1.1.3.) cuando nos referimos a una lengua externa, que consideraremos como un conjunto de lenguas internas (miembros de la especie), cada una perteneciente a un individuo diferente, que son lo suficientemente parecidas entre sí como para que estos individuos puedan entenderse (Mendívil Giró, 2015: 1.1.1.). De las variaciones existentes entre estas lenguas internas y su reanálisis emergería el cambio lingüístico. Sin embargo, la asociación entre lengua y organismo posee una ventaja desde el punto de vista de la divulgación lingüística: permite abstraer el idioma de sus hablantes, dar realidad a lo que es un constructo al considerarlo una entidad unitaria y autónoma. Por todo lo dicho, se trata de un tropo que lleva a conclusiones confusas: su aplicación a la lengua no nos permite ver dónde termina el organismo y comienza la especie. Por ejemplo, a la hora de explicar la introducción legítima de préstamos a través de la traducción el mismo García Yebra recurre, de forma algo contradictoria, al lenguaje de la reproducción:

> [Una lengua] [s]e enriquece, en cambio, y se torna fecunda por el contacto con otras lenguas. Y no hay contacto tan íntimo entre dos lenguas como el que se produce en el proceso de traducción. Este proceso es como un acto de generación, en que la lengua receptora, que es la del traductor, resulta fecundada por el contacto con la lengua del original.
> […] Cualquier lengua limitada a sus propios recursos, sin aportaciones foráneas caería fatalmente en el raquitismo. (García Yebra, 2003: 288)

Como podemos ver, en esta metáfora no queda claro si una lengua es realmente un organismo que cambia o una especie cuyos individuos mejoran a través del cambio lingüístico que pasa de una generación a otra. Lo que sí que queda claro es que García Yebra se muestra tolerante con la entrada de préstamos y calcos de lenguas extranjeras, que ve como un modo que tiene el organismo de adaptarse al medio. Un ulterior desarrollo de esta perspectiva lo encontramos en *Teoría y práctica de la traducción*. En este libro, al reflexionar sobre la legitimidad del calco y del préstamo, afirma que "[l]as lenguas, como los pueblos, necesitan renovar su sangre; no pueden practicar una rigurosa endogamia" (García Yebra, 1989: 348). También se define el proceso de adquisición de un préstamo o un calco en *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor* como un proceso en el que "la lengua receptora sería el elemento femenino, que por el contacto con la lengua original se tornaría fecundo" (García Yebra, 1985: 106). El uso de este tejido metafórico provoca en el lector la impresión de que las lenguas son seres vivos que se reproducen para dar a luz nuevas palabras. Se trata de una idea algo equívoca, desde nuestra perspectiva.

De todas formas, este entramado metafórico nos permite encuadrar esta dimensión del purismo de García Yebra dentro de lo que Peter Burke (2006: 26-27) define como "angustia por el déficit". Se trata de una perspectiva que goza de una larga tradición. Este planteamiento tiene su origen en la idea de ciertos humanistas de que las lenguas romances eran mucho más

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

pobres que el latín o el griego; este sentimiento que combinaba la insuficiencia con la inferioridad hacía que estos autores se vieran obligados a recurrir a estas últimas continuamente en sus escritos (Burke, 2006: 26-27). Con todo, es esta una idea que, al menos por ahora, debe ser planteada con una cierta prudencia, ya que en estos textos se habla de la influencia entre lenguas cuyos hablantes entran en contacto directo. Sin embargo, como veremos más adelante, la condición de las lenguas clásicas como inexcusables vehículos de cultura que también defiende el estudioso nos sitúa plenamente dentro de estas coordenadas. De todas formas, por ahora digamos que García Yebra se hace eco de una tradición, también con raíces humanistas, que ve la pureza de cualquier lengua como una especie de imposible (Burke, 2006: 137); de hecho, percibe los orígenes de la propia como una mezcla necesaria (cf. para el caso del español, Burke, 2006: 138).

Veamos ahora qué elementos pueden ser beneficiosos y cuáles nocivos para este organismo. Iniciemos nuestra exposición con el párrafo final de una columna dedicada a los galicismos morfológicos. En este caso, se prefiere considerar la lengua un vegetal que recibe injertos:

> Los galicismos léxicos, como los arabismos, los italianismos, los americanismos y ahora muchos anglicismos de tal clase, son injertos enriquecedores del árbol latino de nuestra lengua. Los galicismos prosódicos, morfológicos y sintácticos más bien lo deforman. Aquéllos remediaron las carencias del español; éstos son fruto de la ignorancia. (García Yebra, 2003: 240)

Para García Yebra el cambio lingüístico es un proceso que debe ser controlado porque debe cumplir con una finalidad: la lengua solo debe cambiar si eso sirve para poder adaptarse a nuevas circunstancias ambientales. En otras palabras, el cambio lingüístico solo es legítimo si consigue "mejorar" una lengua, de lo contrario tiene que ser combatido. ¿Y cuáles son los elementos que mejoran una lengua? Para García Yebra, los neologismos, que serían palabras nuevas formadas por derivación y composición o calcos y préstamos (García Yebra, 1985: 106). Estas palabras para ser aceptables tendrían que amoldarse a las características de la lengua receptora (García Yebra, 1989: 348-349) y no "deformarlas", como nos dice este texto. En su discurso de ingreso en la RAE, García Yebra afirma que el primer criterio de aceptación depende de si los neologismos son necesarios para formar conceptos nuevos (García Yebra, 1985: 108). En este caso, incluso la adquisición de una nueva acepción por parte de una palabra ya existente sería sinónimo de revitalización, lo que daría una cierta legitimidad al calco semántico. En conclusión, se pueden aceptar nuevas palabras siempre que sean necesarias para nombrar nuevas realidades y que se sepan adaptar a las características del español estándar, independientemente de que aparezcan o no en el diccionario (García Yebra, 1985: 138).

Sin embargo, más allá de los que afectan a la creación de neologismos, existen otros criterios que tiene en cuenta García Yebra para apadrinar o no el cambio lingüístico. En primer lugar, hay que señalar que, a lo largo del corpus, vemos a un estudioso que, por encima de todo, está preocupado por el pedigrí: García Yebra insiste muchísimo en la necesidad de "salvar" en la medida de lo posible la etimología de las palabras (cf. Thomas, 1991: 22-23). Cualquier tipo de desviación "excesiva", es considerada inaceptable. De hecho, ya hemos indicado más arriba cómo, de forma general, el leonés considera también cualquier cambio lingüístico como un acto de vulgarización. En otras palabras, como purista, García Yebra se identifica también con la figura del genealogista, condición que no resulta sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta su condición de estudioso de las lenguas clásicas.

Los ejemplos son numerosísimos a lo largo del corpus. En particular, nos parece muy destacable el énfasis del profesor en la necesidad de que la acentuación de los cultismos respete la etimología. A este tema dedica ocho columnas. De esta forma, en "Acentos desconcertados",

ante el hecho de que en Chile se pronuncie "domínicos" en vez de "dominicos", como sucede en España, García Yebra opta por defender con cierta pasión la opción americana:

> Esto puede parecer sorprendente [se refiere a la pronunciación chilena]. Pero es la pronunciación normal, si por normal entendemos lo ajustado a la norma. La norma es, en efecto, que las palabras españolas de origen latino (y las de origen griego pasan al español, en cuanto al acento, como si fueran latinas) conserven la acentuación que tenían en la lengua madre; en el acusativo, las declinables. (García Yebra, 2003: 118)

En esta misma columna, tras proponer ejemplos en los que el acento no se ajusta a la etimología como "vídeo" o "atmósfera", subraya la necesidad de que las Academias deban "intervenir para orientar a los hispanohablantes. La intervención oportuna evitaría tener que recoger más tarde en el diccionario formas etimológicamente erróneas" (García Yebra, 2003: 120). La intervención purista debe conservar en la medida de los posible el origen de la palabra.

De hecho, en muchos casos, se rechaza el anglicismo o el galicismo por enturbiar la lengua contemporánea la etimología latina: "Los galicismos prosódicos y morfológicos suelen manifestar desconocimiento del griego y poca familiaridad con el latín, que es la raíz troncal de nuestra lengua" (García Yebra, 2003: 237). Los ejemplos que pone García Yebra en la columna "Galicismos morfológicos" son palabras como autómata, que en español es común en cuanto al género por ser préstamo del francés, cuando debería poseer género masculino y femenino (García Yebra, 2003: 235-236) o los vocablos que tienen como segundo componente –iatra (García Yebra, 2003: 237). Hay muchos más ejemplos: en la columna "¿Paralímpicos o Parolímpicos?" se insiste en la conveniencia de usar el segundo término, por ser el primero un "calco incipiente" del inglés y del francés (García Yebra, 2003: 275-277). Sin embargo, el problema no es tanto que sea un préstamo, sino que su aparición no respeta las reglas de formación de cultismos en español. La conclusión es palmaria: tomar cultismos formados en otros idiomas solo puede "ensuciar" el nuestro: "Calcarlos [los cultismos] del inglés o del francés puede ser motivo de rubor intelectual, aunque en estas lenguas estén bien formados" (García Yebra, 2003: 277).

El enfoque generativista considera que las lenguas no se modifican porque deban dar una respuesta a una serie de condicionantes externos, sino que, más bien, entre los múltiples cambios que se producen entre las lenguas internas de los individuos que forman una comunidad lingüística se extienden aquellos que, por motivos sociales, resultan ser más atractivos (cf. al respecto, Mendívil Giró, 2015: 2.2.4.). Como nos podemos imaginar, la actividad divulgativa del experto lingüístico sería un factor más a la hora de promocionar unos cambios en detrimento de otros. Y es que, para García Yebra, el purista es necesario: esta lengua-organismo es un patrimonio demasiado importante como para dejarlo en manos de sus hablantes (cf. Cameron, 2012): "Pero todos sabemos que, en cierto modo, la cantidad se opone a la calidad. Cuanto mayor es el número de los que hacen una cosa, más suelen ser los que la hacen mal. Esto se aplica también a la manera de hablar y escribir una lengua" (García Yebra, 2003: 17-18).

Thomas (1991: 25-26) afirma con respecto al concepto de pureza genética que los criterios para definir qué es puro y qué es impuro son como mínimo arbitrarios y poco tienen que ver con los genes. La nobleza etimológica también responde a criterios siempre extralingüísticos: así, en "Más sobre latinajos", después de un elogio encendido a la difícilmente medible precisión de la lengua latina (cf. para la historia de esta idea, Moreno Cabrera, 2009: 90-92), García Yebra hace suyas unas palabras de Ezra Pound en las que afirma que una etimología fácilmente reconocible es "como si encontráramos el fragmento de un tesoro, una palabra igual de brillante y nítida que un guijarro pulido por el agua" (García Yebra, 2003: 275). La metáfora nos lleva en última instancia a interpretar el castellano como una suerte de degeneración del

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

latín, producto de la usura del tiempo. Se trata sin duda de una situación paradójica para quien defiende la dignidad de una lengua neolatina (cf. Moreno Cabrera, 2009: 92).

Qué duda cabe que en esta visión de la lengua es fácilmente reconocible una relectura contemporánea de ese Humanismo que veía el latín como una contribución fundamental al bien de la humanidad: para Lorenzo Valla fue una lengua cuyo uso no se impuso por las armas; hablar latín era una cuestión de amor. El latín era un vehículo que sirvió a los pueblos conquistados por Roma para salir de la barbarie (Rico, 2016: I). Como indica Francisco Rico, para los humanistas, "en latín se hallan todas las ciencias y las artes del hombre libre; y así cuando el latín florece, todos los saberes florecen y, por el contrario, cuando declina, declinan asimismo todos los saberes" (2016: I). El olvido de la lengua antigua trae consigo la decadencia de los saberes, que solo pueden volver a florecer a través de su recuperación (Rico, 2016: I). Por lo tanto, en las columnas de García Yebra, esta insistencia en el rigor etimológico es, desde nuestro punto de vista, un acto de reverencia a la lengua muerta y a su cultura. Obviamente, la sugestiva relectura del Humanismo que se nos propone nos conduce de nuevo a un callejón sin salida desde el punto de vista de la lingüística descriptiva. La idea de que haya lenguas más dotadas para la creación y transmisión de ciertos tipos de cultura y de valores morales no se sostiene científicamente (cf. para la igualdad sustancial entre las diferentes lenguas, Moreno Cabrera, 2009: 41-45).

Con respecto a la influencia externa no deseada, García Yebra, como otros puristas contemporáneos como Álex Grijelmo, Camilo José Cela o Lázaro Carreter (cf. Frühbeck Moreno, 2015, 2017; Marimón Llorca, 2016) apunta sus armas contra galicismos y anglicismos. De hecho, de los últimos, llega a afirmar que son "una de las principales causas de desasosiego entre quienes se preocupan de la buena salud de nuestra lengua" (García Yebra, 2003: 248). Por eso, el anglicismo también será definido a través de la identificación metafórica con el desastre natural: "El anglicismo necesario es hoy una verdadera plaga del español" (García Yebra, 2003: 247); como si fueran peligrosos parásitos, el berciano clasifica los sintácticos como "los más temibles, sobre todo porque, a pesar de su abundancia, suelen pasar inadvertidos" (García Yebra, 2003: 254).

Sin embargo, ya hemos indicado más arriba que García Yebra no solo acepta, sino que da la bienvenida a préstamos y calcos si sirven para llenar las carencias de nuestra lengua. Por tanto, ¿en qué casos serán considerados una plaga? El leonés es claro: lo serán "cuando intentan cambiar o sustituir nuestras costumbres o maneras expresivas por otras ajenas, no superiores a las nuestras" (García Yebra, 2003: 248). Qué duda cabe que detrás de esta declaración de orgullo lingüístico está presente una tradición bien conocida: el purismo defensivo que nació en España durante la Ilustración como reacción tanto a la entrada masiva de préstamos del francés como a los arabescos barrocos (Ludwig, 2000: 178; Lara, 2007: 171). Obsérvese que, al igual que en las de este movimiento, en las recomendaciones que propone García Yebra, hay "una restricción a lo culto, enfrentado con lo hablado y lo popular" (Lara, 2007: 171) y una lucha contra la influencia excesiva de las lenguas extranjeras (cf. para un completo estudio de las ideas ligadas a este movimiento, Lázaro Carreter, 1947: § 81-87). De hecho, García Yebra ya se había ocupado extensamente de la influencia de la lengua francesa en el pasado. Así lo demuestra su completo *Diccionario de galicismos* (1999).

Por otra parte, como es común en los escritos puristas, los usos lingüísticos son icono-izados. Es decir, se asigna a sus hablantes una serie de características físicas y morales (cf. Gal, 1998: 324ss). Una buena prueba de ello lo encontramos en la columna "Más sobre cultismos incultos":

> Estas cosas resultan casi deprimentes. Manifiestan descuido, desinterés, cierto desprecio por la cultura, y, al mismo tiempo, arrogancia, falta de respeto a los lectores

> u oyentes, a los que no se considera dignos del esfuerzo que requiere el presentarles las cosas bien hechas.
> ¿Nos moverá la integración en Europa a no hacerlo todo, o casi todo, también en el terreno de la cultura, peor que la mayoría de los europeos? (García Yebra, 2003: 266)

Para García Yebra, la existencia de instituciones como la Real Academia es una garantía contra esta suerte de invasión, que es también un atentado contra la cultura. No olvidemos que el origen de las Academias está asociado estrechamente con la noción de purismo (cf. Thomas, 1991: 108). Su rigor normativo se opone al descuido –incluso moral– de quienes toman sin criterio lenguas extranjeras como puntos de referencia. Así se afirma en la columna "Sobre el cultivo y el cuidado de las lenguas":

> En España contamos, es cierto, con la orientación básica de la Academia y su reflejo en los libros de estilo de Prensa y Televisión; contamos con las intervenciones públicas más o menos frecuentes, de conocedores de la lengua, preocupados por su buen uso. Pero el influjo favorable de estos factores se ve contrarrestado por el esnobismo extranjerizante de quienes ven ahora en el inglés, como antes en el francés, una pauta indiscutible para el español. (García Yebra, 2003: 21)

Se hace necesario tomar este breve texto como punto de referencia para realizar una ulterior profundización. Como ya adelantamos, la ideología se estructura sobre la polarización entre un Nosotros y un Ellos que son presentados como grupos sociales en conflicto (Van Dijk, 1998: 93ss). Como se puede observar, en la representación de Ellos se enfatizan las cualidades negativas y se ocultan los aspectos positivos. Lo contrario ocurre para Nosotros (Van Dijk, 2016: cap. 5), dentro del llamado encuadre ideológico. Visto que se ha caracterizado moralmente a los "enemigos" de la lengua correcta, se hace necesario investigar quiénes son. En el caso de las reflexiones sobre la corrección lingüística, tras este conflicto en realidad hay una lucha por la autoridad para decidir sobre la lengua legítima. Sin duda, el primer grupo al que critica García Yebra en sus escritos es el de los profesionales de los medios de comunicación. Y, como nos podemos imaginar, es porque se trata de un grupo que posee una gran influencia en cuanto se refiere a la implantación de usos lingüísticos, aunque estos no hayan sido sancionados por los expertos. Estas tesis se exponen de manera meridianamente clara en "Lenguaje y medios de comunicación":

> No faltará quien vea en esta nivelación lingüística [la que tiene origen en la única variedad usada en los medios de comunicación], producida sin duda en toda España por los medios informativos, un empobrecimiento. Yo creo que es una gran ventaja, pues facilita la comprensión mutua, que es el fino o intento del lenguaje.
> Pero en el influjo lingüístico de los medios de comunicación hay también aspectos negativos. Me refiero a la propagación de incorrecciones, debida con frecuencia a la prisa con que trabajan los profesionales de la prensa, y a veces a la improvisación de los comunicantes radiofónicos o televisivos. (García Yebra, 2003: 16)

Por un lado, se defiende un concepto de lengua estrechamente relacionado con la "ideología del anonimato": la lengua se entiende como un simple medio de comunicación, neutral, entre los miembros de una comunidad (cf. también Geeraerts, 2008: 46-47), de ahí que la eliminación de cualquier localismo no sea vista como una pérdida. Sin embargo, lo que más nos interesa es que este instrumento de comunicación no puede dejarse en manos de los periodistas: su influjo es un riesgo para la buena salud del idioma, por la prisa y el desinterés con los que lo tratan. A lo largo del corpus nos encontramos con continuos ejemplos de cómo los periodistas maltratan la lengua legítima, a pesar del buen hacer las academias. De hecho,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

García Yebra denuncia errores que no proceden de "redactores del tres al cuarto, sino de periodistas conocidos […]" que trabajan en uno de los diarios "menos malos" de Madrid (García Yebra, 2003: 71). Sin embargo, los periodistas no serán los únicos acusados: también cometerán graves errores catedráticos, economistas, rectores de Universidad (García Yebra, 2003: 71). En otras palabras, la lengua es un organismo de tal delicadeza que está en peligro incluso en manos de los hablantes más cultos. Veamos qué es lo que ocurre con los más creativos.

Todo discurso ideológico sobre la lengua se sustancia en la reflexión sobre lo que Bourdieu denomina "lengua oficial". Esta no es solamente un código que asocia una serie de sonidos a unos significados, sino sobre todo un conjunto de normas que regulan unas prácticas lingüísticas (1985: 19) relacionadas con una cierta visión del mundo (cf. Thomas, 1991: 35ss). Esta lengua oficial, normalizada, está estrechamente vinculada a las naciones y nace en la modernidad de la unificación del mercado lingüístico (Bourdieu, 1985: 19) como fruto de la unificación política de los estados, de los que también se convierte en símbolo (Bourdieu, 1985: 21; cf. Anderson, 1993: 106ss). Lo que más nos interesa ahora del campo lingüístico que gestiona esta lengua oficial son las dinámicas que se producen en su interior y que tienen que ver con quién decide qué es correcto y qué no. Estas luchas entre diferentes autoridades son, para Bourdieu, necesarias para la perpetuación de la lengua legítima (Bourdieu, 1985: 31), que se construye en los continuos encuentros y desencuentros entre los miembros del campo literario y los gramáticos (Bourdieu, 1985: 31-32). Sin embargo, siempre con Bourdieu (Bourdieu, 1985: 33), el genio de los escritores en última instancia se ve obligado a contar con la racionalidad de los lingüistas, por disponer los últimos de la autoridad necesaria para consagrar de forma razonada los usos particulares

Esta competencia por el control del habla legítima está muy presente en los artículos de García Yebra, que es plenamente consciente del poder del que dispone. De hecho, los responsables de los malos usos lingüísticos son también, y en gran número, escritores y poetas. De nuevo, los ejemplos resultan numerosísimos y siempre suelen seguir el mismo esquema: el leonés, de forma aparentemente pudorosa, oculta el nombre del autor de la incorrección. Sin embargo, insiste mucho en su condición de escritor y en su fama. Por ejemplo, en su "Defensa del pluscuamperfecto", García Yebra toma una serie de pequeños fragmentos de *Cien años de soledad, Ojos de perro azul* o *El coronel no tiene quien lo escriba* para poner a García Márquez como ejemplo de los hablantes de español que no saben usar el pretérito pluscuamperfecto (García Yebra, 2003: 208), sin decir, claro, su nombre. La conclusión es demoledora: "muchos hablantes de español y no pocos escritores, desaprovechan esta riqueza y hasta contribuyen a destruirla con su mal uso" (García Yebra, 2003: 207).

Por si no fuera poco, García Yebra llega incluso a reconocer malos usos entre los clásicos de nuestra literatura. Como podemos ver, a diferencia de lo que ocurría en la reflexión metalingüística de escritores como Camilo José Cela, con sus ataques furiosos a los lexicógrafos (cf. Frühbeck Moreno, 2015: 48-49), en este caso, el uso razonado triunfa sobre cualquier tipo de transgresión creativa. En el siguiente fragmento se acusa a Espronceda, con algo de razón, de falta de gracia a la hora de componer:

> Frases mal ordenadas se escribían también en tiempos pasados, incluso en textos de autores consagrados por la historia de la Literatura. Fíjense en esta nota de Espronceda al Canto II del *Diablo mundo:* "Este canto es un desahogo de mi corazón; sáltelo el que no quiera leerlo sin escrúpulo, pues no está ligado en manera alguna al poema". Con el debido respeto, "escrúpulo" debiera seguir inmediatamente a "sáltelo", no a "leerlo". (García Yebra, 2003: 201)

Para terminar este capítulo nos queda responder a una última pregunta: ¿cómo lee García Yebra su propia labor como árbitro del lenguaje? Para contestarla, se hace necesario

regresar brevemente a la imagen de sí que el purista proyecta en su discurso. Después de estas denuncias, se observa en el corpus que el locutor amable que deleitaba al lector, cuando llega el momento de calibrar su real influencia, se convierte en una suerte de voz que clama –con elegancia, eso sí– en el desierto (cf. Pinker, 2011: 398ss). Se trata de una actitud bastante común entre los puristas (Pinker, 2011: 398ss), aunque hay que decir que García Yebra entiende su labor de una forma muy mesurada, sin llegar a consideraciones apocalípticas que, por otra parte, mal casarían con la imagen que hemos trazado en el capítulo anterior:

> A quienes, cediendo al hábito de una larga vida docente, tratamos de hacer notar los usos lingüísticos incorrectos, nos desazona verlos reaparecer con tozuda insistencia. Pero no queremos desanimarnos. Daremos segunda y tercera reja a parcelas ya roturadas. A ver si desaparecen los yerbajos. (García Yebra, 2003: 18)

Esta frustración ante lo limitado de la propia influencia se mantiene con una cierta constancia en estas columnas. De hecho, está presente en "Desajustes gramaticales", tribuna no incluida en la recopilación que hemos manejado y que, además, fue merecedora del Premio Nacional de Periodismo Miguel Delibes en el año 2004. Allí afirma que "[n]o parece que en el año y medio transcurrido tras la publicación de aquel libro hayan disminuido notablemente tales desajustes gramaticales" (García Yebra, 2004: 3). Sin embargo, el erudito, en vez de perder los estribos, opta, como profesor paciente, por repetir viejas recomendaciones a numerosos alumnos, a pesar de que muchos no hacen caso. En particular, se hará, como es previsible, referencia a los profesionales de los medios de comunicación (García Yebra, 2004: 3).

4. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos demostrado que Valentín García Yebra opta en el corpus seleccionado por realizar sus recomendaciones lingüísticas tras la máscara del erudito que deleita al lector. El atractivo de esta imagen se sostiene sobre la búsqueda de puntos de encuentro con su amplio auditorio –la nostalgia por el mundo rural– y sobre el propio ocultamiento tras el argumento de autoridad a la hora de aconsejar el uso correcto. Todo ello se realiza a través de un estilo mesurado. Sin embargo, el leonés, cuando debe embarcarse en cuestiones de política lingüística panhispánica, opta por un estilo mucho más hiperbólico que, desde nuestro punto de vista, chirría un poco con la elegancia de la escritura del resto del corpus.

El *ethos* que hemos trazado sirve de vehículo de transmisión de una precisa visión del lenguaje. Para ello, García Yebra usa un reconocido tejido metafórico a la hora de asignar un estatus al idioma dentro de la vida social. La lengua es un organismo que, como tal, es independiente de sus hablantes. Este organismo es de tal delicadeza que debe ser protegido precisamente de estos hablantes por una serie de expertos que decidirán sobre la corrección lingüística. A pesar de las confusas consecuencias que trae el uso de esta metáfora, es posible obtener varias conclusiones sobre las características de esta entidad: la principal es que, como todos los seres vivos, está obligado a adaptarse a las demandas del ambiente. Para ello, juzga el berciano que es necesaria y positiva la influencia de otras lenguas, siempre dentro de las coordenadas de un entendimiento teleológico del cambio lingüístico.

Los límites de este cambio lingüístico también se trazan claramente: es censurable cuando es innecesario o cuando adultera las formas legítimas de expresión de la lengua que sufre la influencia. A la hora de hablar de influencias, García Yebra subraya la necesidad de salvar en la medida de lo posible la etimología de las palabras: en ella se ocultaría una lengua, el latín, que fue un privilegiado transmisor de cultura y que, por desgracia, se ha vulgarizado en las

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

lenguas romances. El atentado a la etimología es siempre atacado, por entenderse como una suerte de degeneración del organismo.

Otra posible lectura que nos ofrece el corpus tiene que ver con la competición por la hegemonía sobre la norma lingüística entre diferentes grupos sociales. García Yebra se sitúa, como es previsible, de la parte de los gramáticos, que presentan de forma razonada qué es correcto y que no. Para ello, entra en conflicto con los miembros del campo literario y con los de otros grupos como son los profesionales de los medios de comunicación o los hablantes cultos en general. El mensaje de estas columnas es claro: para hablar bien, es necesario pasar por el filtro del académico, que también se entenderá como un protector de la genética de la lengua. Y será esta una responsabilidad no baladí, visto el entusiasmo con el que García Yebra se adhiere a esa lectura posnacional del español en la que se mezclan las ideologías del anonimato y de la autenticidad: nuestra lengua, desde este punto de vista, será a la vez punto de encuentro entre pueblos y signo de diferencia cuando se encontrará amenazada, para empezar desde la perspectiva política, por otras. Sin embargo, como se ha visto, García Yebra no consigue evitar asignar su antiguo rol dominante a España dentro del mundo hispanohablante.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

Bibliografía primaria

García Yebra, Valentín (1985) *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua.

——— (1989) *Teoría y práctica de la traducción,* Madrid, Gredos.

——— (1999) *Diccionario de galicismos: prosódicos y morfológicos,* Madrid, Gredos.

——— (2003) *El buen uso de las palabras*, Madrid, Gredos.

——— (2004, 26 de septiembre) "Desajustes gramaticales", *ABC,* p. 3.

Bibliografía secundaria

Albaladejo, Tomás (1991) *Retórica,* Madrid, Síntesis.

Alcaide Lara, Esperanza R. y Catalina Fuentes Rodríguez (2002) *Mecanismos retóricos de la persuasión,* Madrid, Arco/Libros.

——— (2007) *La argumentación lingüística y sus medios de expresión,* Madrid, Arco/Libros.

Amossy, Ruth (2010) *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*, París, Presses Universitaires de France.

Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Anónimo (1997) *Retórica a Herenio,* Madrid, Gredos.

Arduini, Stefano (1993) "La figura retórica como universal antropológico", *Castilla. Estudios de literatura,* 18, pp. 7-18.

Aristóteles (1999) *Retórica,* Madrid, Gredos.

BARRENECHEA, Ana María (1979) "Operadores pragmáticos de actitud oracional: los adverbios en –mente y otros signos", en A. M. Barrenechea *et al. Estudios lingüísticos y dialectológicos,* Buenos Aires, Hachette.

BARTHES, Roland (1982) *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria,* Barcelona, Ediciones Buenos Aires.

BERMÚDEZ, Nicolás (2007) "La noción de *ethos:* historia y operatividad analítica", *Tonos digital,* 14, http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-1-ethos.htm (7 agosto 2018).

BOURDIEU, Pierre (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos,* Madrid, Akal.

BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998) *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática,* Barcelona, Ariel.

BURKE, Peter (2006) *Lenguas y comunidades en la Europa moderna,* Madrid, Akal.

CABALLERO LÓPEZ, Juan Antonio (2008) "La retórica del *ethos* (imagen de sí) en la oratoria de Práxedes Mateo Sagasta, *Rhêtorikê: revista digital de retórica*, 1, pp. 1-21.

CALVET, Louis-Jean (1981) *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia,* Madrid, Júcar.

CAMERON, Deborah (2012) *Verbal Hygiene* [Formato Kindle], Oxon, Routledge.

CICERÓN, Marco Tulio (2002) *Sobre el orador,* Madrid, Gredos.

CUENCA, Maria Josep y Joseph HILFERTY (2007) *Introducción a la lingüística cognitiva,* Barcelona, Ariel.

DEL MOLINO, Sergio (2016) *La España vacía: viaje por un país que nunca fue,* Madrid, Taurus.

DEL VALLE, José y Luis GABRIEL-STHEEMAN (2004) "Codo con codo. Hispanic community and the language spectacle", en José del Valle y Luis Gabriel Stheeman, eds., *Battle over Spanish between 1800 and 2000,* Londres, Routledge, pp. 193-211.

DEL VALLE, José (2007a) "La lengua, patria común: la *hispanofonía* y el nacionalismo panhispánico", en José del Valle, ed., *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español,* Madrid/Frankfut am Main, Iberoamericana/Veurvert, pp. 31-56.

—— (2007b) "La RAE y el español total. ¿Esfera pública o comunidad discursiva", en José del Valle, ed., *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español,* Madrid/Frankfut am Main, Iberoamericana/Veurvert, pp. 81-96.

DELEUZE, Giles y Félix GUATTARI (2010) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Valencia, Pre-Textos.

DUCROT, Oswald (1984) *El decir y lo dicho,* Buenos Aires, Librería Hachette.

EDWARDS, John (2009) *Language and Identity. An Introduction,* Cambridge, Cambridge University Press.

EGGS, Ekkehard (1999) "Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne", en Ruth Amossy, dir., *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, París, Delachaux et Niestlé, pp. 31-59.

FORGAS, Esther (2011) "El compromiso académico y su reflejo en el DRAE: los sesgos ideológicos (sexismo, racismo, moralismo) del Diccionario", En Silvia Senz y Montserrat

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

Alberte, eds., *El dardo en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española*, Madrid, Melusina, pp. 425-457.

Frühbeck Moreno, Carlos (2015) "*La imperial eñe:* purismo e ideología en los artículos de opinión del último Camilo José Cela", *Circula,* 2, pp. 31-54.

—— (2017) "En busca del genio del idioma: la labor purista de Álex Grijelmo", *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 32, https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/51704/1/En%20busca%20del%20genio.pdf (7 agosto 2018)

Gal, Susan (1998), "Multiplicity and Contention among Language Ideologies", en Bambi Schieffelin, Kathryn Woolard y Paul V. Kroskrity, eds., *Language Ideologies: Practice and Theory,* Nueva York, Oxford University Press, pp. 317-333.

Geeraerts, Dirk (2008) "The Logic of Language Models: Rationalists and Romantic Ideologies and their Avatars", en Kristen Süselbeck, Ulrike Mühlschlegel y Peter Masson, eds., *Lengua, Nación e Identidad. La regulación del plurilingüismo en España*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 43-73.

Gibbs, Raymond W. Jr. (2006) *La poetica della mente. Pensiero, linguaggio e comprensione figurati* [Formato Kindle], Viterbo: Sette Città.

Goatly, Andrew (2007) *Washing the brain. Metaphor and Hidden Ideology,* Ámsterdam/ Filadelfia, John Benjamins Publishing Company.

Gomis, Lorenzo (2013) *Teoría de los géneros periodísticos,* Barcelona, UOC Press.

González Ruiz, Ramón y Óscar Loureda Lamas (2005) "Algunos estudios recientes sobre lo metalingüístico en español", *Verba,* 35, pp. 353-372.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1997) *De la enunciación. La subjetividad en el lenguaje,* Buenos Aires, Edicial.

Kuypers, Jim A. (2009) "Framing analysis", en J. A. Kuypers, ed., *Rhetorical Criticism* [Formato Kindle], Plymouth, Lexington Books.

Lakoff, George y Mark Johnson (2009) *Metáforas de la vida cotidiana,* Madrid, Cátedra.

Lakoff, George (2007) *No pienses en un elefante,* Madrid, Editorial Complutense.

Lara, Luis Fernando (2007) "Por una reconstrucción de la idea de lengua española", en José del Valle, ed., *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 163-182.

Lázaro Carreter, Fernando (1947) *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII,* Madrid, CSIC.

León Gross, Teodoro (1996) *El artículo de opinión,* Barcelona, Ariel.

López Pan, Fernando (1996) *La columna periodística: teoría y práctica. El caso de* Hilo directo, Pamplona, EUNSA.

Ludwig, Ralph (2000), "Desde el contacto hacia el conflicto lingüístico: el purismo en el español. Concepto, desarrollo histórico y significación actual", *Boletín de Filología*, 38 (1), pp. 167-196

Maingueneau, Dominique (2002) "Problèmes d'ethos", *Practiques: linguistique, littérature, didactique,* pp. 113-114, 55-67.

MANCERA RUEDA, Ana (2009) "Una aproximación a los procedimientos de intensificación presentes en el discurso periodístico", *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 17, http://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-10-Intensificadores.htm (7 agosto 2018)

MAÑERO LOZANO, David (2009) "Del concepto de *decoro* a la 'teoría de los estilos' : consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro", *Bulletin Hispanique,* 111(2), pp. 357-385.

MARIMÓN LLORCA, Carmen (2016) "Rhetorical strategies in discourses about language: the persuasive resources of ethos", *Res Rhetorica,* 1, pp. 68-89.

MENDÍVIL GIRÓ, José Luis (2015) *El cambio lingüístico. Sus causas, mecanismos y consecuencias* [Formato Kindle], Madrid, Síntesis.

—— (2018) "Todo lo que quieres saber sobre portavoza y no te atreves a preguntar", https://zaragozalinguistica.wordpress.com/2018/02/16/todo-lo-que-quieres-saber-sobre-portavoza-y-no-te-atreves-a-preguntar/ (7 agosto 2018).

MCCROSKEY, James C. (2016) *An Introduction to Rhetorical Communication. A Western Rhetorical Perspective,* Oxon/Nueva York, Routledge.

MOLPECERES ARNAIZ, Sara (2014) *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico-mítico del discurso*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

MONTERO, Ana Soledad (2013) "Los usos del ethos: abordajes discursivos, sociológicos y políticos", *Rétor,* 2(2), pp. 223-242.

MORENO CABRERA, Juan Carlos (2008) *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva,* Barcelona, Península.

—— (2009) *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística,* Madrid, Alianza.

—— (2014) *Los dominios del español. Guía del imperialismo lingüístico panhispánico,* Madrid, Euphonía ediciones.

PERELMAN, Chäim (1997) *El imperio retórico. Retórica y argumentación,* Santafé de Bogotá, Editorial Norma.

PERELMAN, Chäim y Lucie OLBRETCHS TYTEKA (1966) *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica,* Turín, Giulio Einaudi Editori.

PINKER, Steven (2011) *The Language Instinct. How Mind Creates Language,* Nueva York, Harper Collins Publishers.

QUINTILIANO, Marco Fabio (1887). *Instituciones oratorias,* Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía.

REYES, Graciela (2002) *Procedimientos de cita. Estilo directo y estilo indirecto,* Madrid, Arco/Muralla.

RICO, Francisco (2016) *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo* [Formato Kindle], Madrid, Crítica.

RIERA, Carme (2013) *Sobre un lugar parecido a la felicidad,* Madrid, Real Academia Española de la Lengua.

RODRÍGUEZ BARCIA, Susana (2011) "Un mundo a su medida. La construcción de la realidad en los últimos diccionarios de la RAE", en Silvia Senz y Montserrat Alberte, eds., *El dardo*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2833
Artifara, ISSN: 1594-378X

en la Academia. Esencia y vigencia de las academias de la lengua española, Madrid, Melusina, pp. 459-509.

Santamaría, Luisa (1990) *El comentario periodístico. Los géneros persuasivos,* Madrid, Paraninfo.

Thomas, George (1991) *Linguistic Purism,* Nueva York, Longman.

Van Dijk, Teun. H. (1996) "Discourse, Power and Access", en Carmen Rosa Caldas Coulthard y Malcolm Coulthard, dirs., *Texts and Practices: Readings and Critical Discourse Analysis*, Londres, Routledge, pp. 84-104.

—— (2006) *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria,* Barcelona, Gedisa.

—— (2016) *Discurso y conocimiento: una aproximación sociocognitiva* [Formato Kindle], Barcelona, Gedisa.

Villa, Miriam Eugenia (2018) "Las metáforas en la lingüística. Análisis de algunas conceptualizaciones metafóricas de los fenómenos lingüísticos", *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación,* 73, pp. 303-314.

Woolard, Kathryn A. (2001), "Introduction: Language Ideology as a Field of Inquiry", en Bambi Schieffelin, Kathryn Woolard y Paul V. Kroskrity, eds., *Language Ideologies: Practice and Theory,* Nueva York, Oxford University Press, pp. 3-49.

—— (2007) "La autoridad lingüística del español y las ideologías de la autenticidad y el anonimato", en José Del Valle, ed., *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español,* Madrid / Franckfurt am Main, Iberoamericana / Veurvert, pp. 129-142.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Los santos de Cervantes*

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen
En este trabajo se examina la presencia de los santos en la obra de Cervantes, deslindando entre los textos hagiográficos (una serie de poemas y la comedia *El rufián dichoso*) y otros tipos de apariciones de diferentes santos

Riassunto
In this paper, the presence of saints in Cervantes' work is considered, delimiting between hagiographic texts (a series of poetical compositions and the comedy *El rufián dichoso*) and other type of mentions of different saints.

A veces puede parecer que Cervantes es un santo de los buenos, pues razones no le faltan (especialmente por su estupenda invención) y hasta se le inventan otras (hazañas de todo pelo). De hecho, en la época se encuentran algunas referencias a "san Cervantes", aunque sea con un sentido muy diferente: si en el principio se juega con el equívoco del nombre de una fortaleza toledana (el castillo de san Cervantes o san Servando) contra el que lanza una pulla Góngora en un romance temprano ("Castillo de san Cervantes", 1591, núm. 36), más adelante da pie a una andanada maliciosa de Avellaneda, que ya dispara *ad hominem* en el *Quijote* falso. Y lo hace por dos veces: "es ya de viejo como el castillo de san Cervantes" (8), comienza en el prólogo, para después atacar con un chiste de cuernos consentidos con mucha mala baba[1]:

> aquel Cu [cuernos] es un plumaje de dos relevadas plumas, que suelen ponerse algunos sobre la cabeza, a veces de oro, a veces de plata y a veces de la madera, que hace diáfano encerrado a las linternas, llegando unos con dichas plumas hasta el signo de Aries, otros al de Capricornio y otros se fortifican en el castillo de san Cervantes. (IV, 48)

Santidad de las peores, a todas luces. Sin embargo, no pretendo revisar el proceso de construcción de un perfil pseudohagiográfico en la cadena de biografías de ayer a hoy, ni tampoco volver sobre las mil y una batallas del campo literario en las que anduvo metido (Ruiz Pérez, 2018), sino pasar revista al santoral de Cervantes diseminado aquí y allá, con la guía de Fernández Mosquera (2004) para el caso de un "Quevedo santo". De refilón, claro está, se toca el asunto de la religión en Cervantes —que no de Cervantes— (Lozano Renieblas, 2008: 362),

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21 del MINECO) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco el generoso capote hagiográfico de J. Jaime García Bernal (Universidad de Sevilla).

[1] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

Recibido el 22/06/2019 · Aceptado el 21/07/2019

que comprende guiños bíblicos, algo de la retórica de la predicación y otros muchos ingredientes[2].

UN SANTORAL CERVANTINO

Si bien se mira, todo parece arrancar desde un santo, ya que Cervantes recibe nombre por nacer el día del arcángel san Miguel (29 de septiembre), como era usual en la época (y hasta no hace mucho, en verdad). Es de Perogrullo recordar que los santos, que Covarrubias define como "los hombres a quien Dios ha escogido para sí, principalmente la santísima Virgen María, los apóstoles, los mártires, los confesores y vírgenes, tenidos y admitidos en la Iglesia Católica", estaban a la orden del día en la cosmovisión del Siglo de Oro y se podían encontrar por todas partes: de hecho, "España conocía una auténtica moda de la santidad", en palabras de Bennassar (2010 [1982]: 158). Por si fuera poco, el santoral (Aragüés, 2000; Menéndez Peláez, 2004; Vega, 2012) contaba con ciertos cauces predilectos, como los muchos *flos sanctorum* que jalonan los siglos XVI y XVII, así como las hagiografías individuales (Simón Díaz, 1977) y la tradición oral que anda detrás, todo lo que tal vez ha podido aportar ciertas claves en cuestiones tanto de fondo como de forma para Cervantes y otros muchos ingenios (Gómez Moreno, 2004, 2005, 2008 y 2015; Amorós Tenorio, 2007).

Sea como fuere, en los santos cervantinos hay que trazar un deslinde entre los textos dedicados a santos (fundamentalmente poemas, más una comedia curiosa) y una pequeña galería de menciones santas agavilladas según alcances, funciones y sentidos diversos[3].

Parece que el tema sacro interesaba mucho a Cervantes, de dar por buena la declaración de Antonio de Sosa en el cierre de la *Información de Argel* (1580), cuando defiende la devoción de Cervantes y testimonia que "se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor, y de su Bendita Madre y del Santísimo Sacramento, y otras cosas santas y devotas" (pregunta 18, 212). Eso sí, hay que tener en cuenta que todas las declaraciones del documento apuntan a la configuración de una imagen heroica al regreso a casa (Sáez, 2019d: 53-67). En este sentido, se conocen cinco poemas hagiográficos, que he examinado dentro de la poesía religiosa cervantina (Sáez, 2016a: 35-37 y 2019b)[4]:

1. El soneto "A san Francisco" (en Pedro de Padilla, *Jardín espiritual*, Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585, núm. 13), que dedica al santo Cervantes junto a otros ingenios (el propio Padilla, el doctor Campuzano, Pedro Laínez, López Maldonado, Lope de Vega y Gómez de Luque) en una minisección del libro (347-360).
2. La glosa a san Jacinto ("El cielo a la Iglesia ofrece", en Jerónimo Martel, *Relación de la fiesta que se ha hecho en el convento de santo Domingo de la ciudad de Zaragoza a la canonización de san Jacinto*, Zaragoza, Lorenzo Robles, 1595, núm. 22), que da fe de la participación cervantina en certámenes poéticos.
3. Al lado se sitúa la canción "A los éxtasis de nuestra Bendita Madre Teresa de Jesús" (fray Diego de San José, *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de Nuestra Madre Teresa de Jesús*, Madrid, Viuda de Alonso de Martín, 1615, núm. 32), aunque sea con el pequeño salto que va de la beatificación (1614) a la posterior

[2] Para todo esto y mucho más, ver Molho (1994), Fine (2014) y Garau (2010, 2013 y 2017), así como la colectánea de Fine y López Navia (2008), Rey Hazas (2008) y Santos de la Morena (2019).

[3] Se tienen en cuenta solo santos con todas las de la ley, así como las apariciones de la Virgen (aunque se podría decir mucho al respecto), pero no papas (alguno comparece en las *Novelas ejemplares*) ni profetas (como Elías y Eliseo en las "Redondillas al hábito de fray Pedro de Padilla", núm. 11, vv. 51-52), que podrían entrar en la definición de santidad precedente, que continuaba de este modo: "fuera desto llamamos santos a los hombres virtuosos, religiosos, de buena vida y ejemplo" (Covarrubias).

[4] Ver también Mata Induráin (2008), que rastrea otros elementos sacros sueltos.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

canonización (1622), que ya se adivina en silueta cuando se elogia que la humildad "te muestra santa" (v. 43).

4. El romancillo a santa Ana ("Árbol preciosísimo") de *La gitanilla* (31-33), que constituye el primer ejemplo poético tanto del personaje como de la colección y posee un valor cortesano en el relato.
5. Y, finalmente, está la "Canción a la Virgen de Guadalupe" (*Persiles*, III, 5), que es una suerte de letanía (Arellano, 1998: 205).

Entre otras cosas, pueden encontrar ingeniosos juegos de palabras (el triple valor de Jacinto como santo, flor y piedra preciosa en la primera glosa) y un excelente compendio de elementos marianos ("Canción a la Virgen de Guadalupe"), pero especialmente interesante es el soneto franciscano, que recrea la iconografía del santo en clave pictórica (Sáez, 2016b), con un ingenioso uso de conceptos y tecnicismos que lo convierten en un buen ejemplo de poesía lexicográfica:

> Muestra su ingenio el que es pintor curioso
> cuando pinta al desnudo una figura,
> donde la traza, el arte y compostura
> ningún velo la[s] cubra artificioso:
> vos, seráfico padre, y vos, hermoso
> retrato de Jesús, sois la pintura
> al desnudo pintada en tal hechura
> que Dios nos muestra ser pintor famoso.
> Las sombras de ser mártir descubristes,
> los lejos en que estáis allá en el cielo
> en soberana silla colocado;
> las colores, las llagas que tuvistes
> tanto las suben que se admira el suelo
> y el pintor en la obra se ha pagado.

Con todo, el signo de las circunstancias predomina en la mayoría de los poemas, que responden a relaciones de amistad y *prises de position* en el campo literario (el soneto a san Francisco), competiciones de ingenio (las dos glosas) y hasta relaciones de poder en el contexto político del momento, ya que la celebración de san Francisco y sus virtudes conecta con el intento de acercamiento de Cervantes al partido papista del cardenal Colonna (Marín Cepeda, 2015: 386-396). Por eso, no está claro que ninguno de estos textos se pueda tomar por signo fidedigno de la devoción cervantina, toda vez que el posible fervor religioso se cruza con otros intereses mundanos (contactos, patrocinio, etc.), al igual que ocurre con la entrada encadenada del Cervantes *de senectute* en la Hermandad de los Esclavos del Santísimo Sacramento del Olivar (1609) y la Orden Tercera de san Francisco (1613, con profesión en 1606).

Caso aparte es *El rufián dichoso*, comedia protagonizada por Cristóbal de Lugo, un pícaro sevillano reconvertido en fraile santo en América y que puede sumarse a la nómina de santos extravagantes. Cervantes toma el cañamazo de la trama de la *Segunda parte de la historia eclesiástica de España* (Cuenca del Valle, 1596) de Juan de Marieta (Zugasti, 2007), a partir de la que dramatiza el proceso de conversión del único santo cervantino, que se compone de cuatro secuencias ("una de su vida libre, / otra de su vida grave, / otra de su santa muerte / y de sus milagros grandes", vv. 1293-1296), para desesperación de Lucifer, que se lamenta de la metamorfosis del rufián por obra y gracia de Dios:

> quiere que se alce con el cielo un malo,
> un pecador blasfemo, y que se acierte

a salvar en un corto y breve instante
un ladrón que no tuvo semejante.
[…]
y agora quiere que un rufián se asiente
en los ricos escaños de la gloria,
y que su vida y muerte nos la cuente
alta, famosa y verdadera historia.
(vv. 2636-2639 y 2648-2651)

Justamente, san Cristóbal de la Cruz —cambio de nombre mediante— inaugura el santoral cervantino como un santo contemporáneo, pero el elenco tiene más nombres[5].

Aunque no sea desde el primer momento, porque nada de nada hay en *La Galatea*, más allá de repetidas invocaciones al "cielo santo" en varios poemitas (la canción del penitente, II, 110; una oda de Lenio, II, 139; "Canción de Tirsi", IV, 260; "Elegía por Meliso", VI, 351) y una petición desesperada en medio de una tormenta, como un elemento cristiano que se añade al patrón habitual de un motivo de raíz clásica (Fernández Mosquera, 2006), en el marco de una Arcadia contemporánea:

> No queráis más saber, señores, sino que los mesmos turcos rogaban a los cristianos que iban al remo captivos que invocasen y llamasen a sus santos y a su Cristo para que de tal desventura los librase; y no fueron tan en vano las plegarias de los míseros cristianos que allí iban, que, movido el alto cielo dellas, dejase sosegar el viento; antes, le creció con tanto ímpetu y furia que al amanecer del día, que solo pudo conocerse por las horas del reloj de arena por quien se rigen, se halló el mal gobernado bajel en la costa de Cataluña, tan cerca de tierra y tan sin poder apartarse della, que fue forzoso alzar un poco más la vela para que con más furia embistiese en una ancha playa que delante se nos ofrecía: que el amor de la vida les hizo parecer dulce a los turcos la esclavitud que esperaban. (V, 302-303)

Claro está, en los dos *Quijotes* hay santos para todos los gustos: san Basilio abre el desfile en el prólogo al primer *Quijote* como autoridad en la polémica sobre la lectura de los clásicos grecolatinos (Rico, 2015: I, 18), cuando la novela se desmarca de la tradición —y su carga erudita— como "una invectiva contra los libros de caballerías"; sigue un rico comentario sobre la oración de santa Apolonia ("de camino vaya rezando la oración de santa Apolonia, si es que la sabe, que yo iré luego allá y verá maravillas. […] ¿La oración de santa Apolonia dice vuestra merced que rece? Eso fuera si mi amo lo hubiera de las muelas, pero no lo ha sino de los cascos", II, 7) que apunta a la estrategia del bachiller Sansón Carrasco para vencer a don Quijote y entre líneas rinde un homenaje a *La Celestina*; más adelante, viene el recuerdo de la duda de san Agustín ("Bien podrá ello ser así, […] pero *dubitat Agustinus*", II, 50) frente a las noticias del gobierno de Sancho Panza, en remite a una proposición patrística (*De Trinitate*, X, 10) (Rico, 2015: II, 698) y viene justo después de una evocación hiperbólica de la incredulidad de santo Tomás ("aunque tocamos […], no lo creemos"); y la deleitable contemplación de las imágenes de cuatro santos caballeros (san Jorge, san Martín, Santiago y san Pablo, II, 58).

[5] Advertencia: no entran en la cuenta referencias a iglesias y otros lugares de ningún tipo en paratextos (valga la dedicatoria a Ascanio Colonna, "abad de Santa Sofía", *La Galatea*, 12) ni en el cuerpo del texto (los campos de santa Bárbara y la iglesia de santa María, *La gitanilla*, 30-31; la iglesia de San Román, *El rufián dichoso*, vv. 233-235; la iglesia de san Ginés, *La entretenida*, v. 893; la plaza de san Francisco, *El rufián dichoso*, v. 213; el Monasterio de San Jerónimo, *La entretenida*, v. 1880; el monasterio de santo Tomás, *Persiles*, IV, 13, etc.), ni tampoco menciones cronológicas ("el día de san Miguel", *Quijote*, I, 43; "la fiesta de san Jorge", II, 4; "el [día] de san Juan Bautista", II, 60; "víspera de san Juan", II, 61, etc.).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

Este encuentro hagiográfico, que ocurre justo después de decir adiós a la larga estancia en el palacio de los duques, consagra a la caballería andante a la altura de la santidad y entronca con la religión en un debate de gran interés (Marcos y Teja, 2008; Regalado, 2008), por supuesto, pero supone igualmente una síntesis del uso de los santos en la época, puesto que se aprovecha la iconografía habitual mediante pequeñas écfrasis, resume la historia de cada uno y añade algún comentario cómico. Así, en un diálogo a tres bandas don Quijote, los labradores y Sancho Panza se discute sobre el grupo escultórico, que —según explica uno— está formado por "imágines de relieve y entalladura, que han de servir en un retablo que hacemos en nuestra aldea" (II, 58). Sigue un comentario polifónico sobre las cuatro estatuas de madera, que se articula según una estructura de explicación de don Quijote y apostilla de Sancho, con una ocasional descripción inicial del aldeano (con san Jorge) o del narrador (con san Martín, Santiago y san Pablo). Baste ver un par de detalles en otros tantos ejemplos, empezando por el primero de la serie:

> […] fue a quitar la cubierta de la primera imagen, que mostró ser la de san Jorge puesto a caballo, con una serpiente enroscada a los pies y la lanza atravesada por la boca, con la fiereza que suele pintarse. Toda la imagen parecía una ascua de oro, como suele decirse. Viéndola don Quijote, dijo:
> — Este caballero fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina: llamóse don san Jorge y fue además defendedor de doncellas. (II, 58)

En el diseño de la imagen destaca la conciencia de seguimiento de un esquema artístico habitual al uso ("con la fiereza que suele pintarse"), al igual que la asimilación de los milagros hagiográficos con las aventuras caballerescas por parte de don Quijote, que se prueba en el tratamiento nominal con la anteposición del tratamiento de respeto.

En el segundo, en cambio, las tres voces narrativas se centran en la anécdota *par excellence* de san Martín: el reconocimiento de la imagen ("pareció ser la de San Martín puesto a caballo, que partía la capa con el pobre") se amplía con un elogio ("creo que fue más liberal que valiente, como lo puedes echar de ver, Sancho, en que está partiendo la capa con el pobre y le da la mitad; y sin duda debía de ser entonces invierno, que, si no, él se la diera toda, según era de caritativo") que el escudero desmonta rápidamente con uno de sus refranes marca de la casa ("No debió de ser eso […], sino que se debió de atener al refrán que dicen: que para dar y tener, seso es menester") para regocijo general ("Riose don Quijote", II, 58), pese a que verdaderamente la iconografía hagiográfica tenía en cuenta la condición de caballero del personaje, que no podía acabar en paños menores (Morreale, 2015 [1998]: 256), y en el fondo se halla la discusión sobre la pintura de desnudo en el arte religioso, según se discute en la tratadística y en una sesión del Concilio de Trento (ver Vázquez Dueñas, 2015).

También la imagen de Santiago merece atención ("Este si que es caballero, y de las escuadras de Cristo […], uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo"), pero sobre todo porque su descripción se completa en dos tiempos. Porque, luego de contemplar todas las tallas, Sancho pregunta por el sentido del grito de guerra de los españoles ("¡Santiago, y cierra España!") con gran inocencia o un punto de malicia ("¿Está por ventura España abierta y de modo que es menester cerrarla, o qué ceremonia es esta?", II, 58), a lo que responde don Quijote:

> —Simplicísimo eres, Sancho —respondió don Quijote—, y mira que este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente en los rigurosos trances que con los moros los españoles han tenido, y, así, le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen, y muchas veces le han visto visiblemente en ellas derribando, atropellando, destruyendo

> y matando los agarenos escuadrones; y desta verdad te pudiera traer muchos ejemplos que en las verdaderas historias españolas se cuentan. (II, 58)

Poco santo hay en las *Novelas ejemplares*, ya que apenas hay guiños hagiográficos en *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo* y *La ilustre fregona*. Más en detalle, en el primer relato todos los santos se presentan en la serie de poemas gitanescos: en el romance a santa Ana también aparece san Joaquín ("consorte", v. 6) como padre de la Virgen María gracias a un milagroso nacimiento ("contra su esperanza, / no muy bien seguros", vv. 7-8), que procede de la tradición apócrifa arraigada en el imaginario popular; en el siguiente romance ("Salió a misa de parida") sale san Lorenzo como el "Fénix santo que en Roma / fue abrasado, y quedó vivo / en la fama y en la gloria" (vv. 94-96), en recuerdo de su martirio; y el ensalmo poético de Andrés se remata con la mención de "san Cristóbal gigante" (v. 13) como portador de Cristo (recién mencionado como "Dios delante", v. 12). Más interesante es la minioración a la Virgen inserta en el romance por el nacimiento de Felipe IV, que reproduce en vivo y en directo una plegaria de la reina Margarita de Austria:

> A la madre y Virgen junto,
> a la hija y a la esposa
> de Dios, hincada de hinojos,
> Margarita así razona:
> "Lo que me has dado te doy,
> mano siempre dadivosa;
> que a do falta el favor tuyo,
> siempre la miseria sobra.
> Las primicias de mis frutos
> te ofrezco, Virgen hermosa,
> tales cuales son las mira,
> recibe, ampara y mejora.
> A tu padre te encomiendo,
> que, humano Atlante, se encorva
> al peso de tantos reinos
> y de climas tan remotas.
> Sé que el corazón del rey
> en las manos de Dios mora,
> y sé que puedes con Dios
> cuanto quieres piadosa".
> (vv. 101-120)

Con gran fuerza visual, en *La ilustre fregona* se ataca a Costanza por criada como una mujer "más fea […] que un miedo de santo Antón" (387), en referencia a las tentaciones del santo que acaso se pueda conectar con algunas de las imágenes del Bosco (el tríptico *Las tentaciones de san Antonio*, con varias copias) (García López, 2013: 1025).[6] El insulto, lanzado sin conocer a la joven, queda en nada frente a la belleza de la dama.

En el *tableau vivant* de *Rinconete y Cortadillo* se presenta una escena de piedad popular, en la que la Gananciosa descubre a las claras los santos de su devoción:

> […] ahí le doy dos cuartos: del uno le ruego que compre una [vela] para mí, y se la ponga al señor san Miguel; y si puede comprar dos, ponga la otra al señor san Blas, que son mis abogados. Quisiera que pusiera otra a la señora santa Lucía, que, por lo

[6] Pero las desventuras del santo en el desierto son materia proverbial hasta nuestros días, como nos muestra "la vieja que engañó a San Antón".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

> de los ojos, también le tengo devoción, pero no tengo trocado; mas otro día habrá donde se cumpla con todos (195).

Ahora bien, la petición de la prostituta busca una protección un tanto picaresca, porque la búsqueda de favor del santo de la valentía (san Miguel) tiene que ver seguramente con el coraje que toda buena coima precisa para soportar el peligro del tormento (más que con una posible atención para con los valentones Chiquiznaque, Maniferro y Repolido con los que anda liada), la curación del mal de garganta de otro (san Blas) se declina criminalmente como defensa contra la horca (García López, 2013: 195) y la protección de la vista (santa Lucía) puede conectarse con la atención necesaria para con la justicia, como se ve poco después con la entrada en escena de la ronda del alcalde y los corchetes. Así pues, la devoción a los santos en *Rinconete y Cortadillo* resulta ambigua y puede reflejar una interpretación tan sincera como desviada de la fe, o bien inclinarse hacia la hipocresía religiosa (ver Fox, 1983), aparente y de puertas para afuera, tal y como dejan ver las palabras de la Pipota, que sigue el ejemplo de su comadre de modo automático, sin ni siquiera precisar los santos en cuestión: "Y echando mano a la bolsa, le dio otro cuarto, y le encargó que pusiese otras dos candelicas a los santos que a ella le pareciesen que eran de los más aprovechados y agradecidos" (195).

Apenas tres elementos sueltos se encuentran en las poesías *sparse* y el *Viaje del Parnaso*: en el elogio a Lope de Vega, se encomia una serie de textos ("frutos") de géneros muy diversos ("de ángeles, de armas, santos y pastores", núm. 27, vv. 13-14) que comprende el *Isidro* (1599) como ejemplo de poesía hagiográfica; en el *Viaje del Parnaso* únicamente se da cita san Martín como el "santo bien partido" (V, v. 395), en referencia jocoseria a la famosa anécdota del reparto de la capa con el pobre; y el remate de un poema atribuido.

Efectivamente, en el soneto "A un ermitaño" (núm. 38) ahijado con buenas razones a Cervantes, el proceso de conversión del rufián parece reproducir un esquema típico de la novela picaresca (Núñez Rivera, 2015) para acabar saltando por los aires con un chiste santo, que constituye un pequeño ejemplo de conceptismo sacro:

> Maestro era de esgrima Campuzano,
> de espada y daga diestro a maravilla,
> rebanaba narices en Castilla
> y siempre le quedaba el brazo sano.
> Quiso pasarse a Indias un verano
> y vino con Montalvo el de Sevilla;
> cojo quedó de un pie de la rencilla,
> tuerto de un ojo, manco de una mano.
> Vínose a recoger a aquesta ermita
> con su palo en la mano, y su rosario
> y su ballesta de matar pardales.
> Y con su Madalena, que le quita
> mil canas, está hecho un san Hilario:
> ¡ved como nacen bienes de los males!

En el remate de la conversión y del poema, san Hilario tiene un potente sentido erótico por nombre (relación con "hilar") y tradición (las tentaciones durante la penitencia en el desierto), que se redondea con la compañía de la Madalena (emblema de la prostitución) para descubrir que realmente el rufián es un falso ermitaño (Díez Fernández, 2004 [1997]: 66-67)[7].

Ya en el teatro se multiplican los santos y sus apariciones, que van de la simple mención a la propuesta de un modelo dramático. Por de pronto, hay un par de referencias al vino de

[7] Para el valor picante del santo y su aprovechamiento en la poesía áurea, ver De Santis (2012: 47-48).

San Martín de Valdeiglesias ("Con San Martín me contento", *La gran sultana*, v. 2350; "[…] beber vino del diablo / antes que de San Martín", *Pedro de Urdemalas*, vv. 630-631) y un pequeño manojo de juramentos y maldiciones diseminadas en varios lugares: desde la amenaza de Azán, que quiere dar al "valeroso don Martín […] un san Martín" (*El gallardo español*, vv. 2636-2639) valiéndose de un refrán muy popular ("A cada puerco le viene su san Martín" o "Buscando anda el ruin su san Martín", en Correas), el insulto "¡Ciégale, san Antón!" (*El laberinto de amor*, v. 2847), que "en burlas maldice y llama bestia" (Correas), un eco de san Pedro en *Los baños de Argel* ("Si en público te negué, / en público te confieso", vv. 835-836) (Santos de la Morena, 2016: 709-710) y el ataque de Roldán contra Bernardo del Carpio mediante la alusión al "cuerpo san Dionís", primer obispo de París y patrono de Francia, que contrapone al "español marrano" (*La Casa de los Celos*, vv. 783-784), hasta las bravuconadas del gracioso Madrigal. Y es que este personaje demuestra un especial gusto por las invocaciones hagiográficas, con una protesta tópica por san Cristo (*La gran sultana*, v. 2087) y otra mas cómica que juega con el nombre del santo (derivación vulgar de san Onofre) y aprovecha el modelo de su vida de eremita para protestar de hambre, de acuerdo con su carácter glotón: "¡Por santo Nuflo, / que apenas hay para que masque un diente!" (vv. 634-635).

Se pueden encontrar otros chistes, como la broma un tanto chusca —y manida— de Tácito sobre el martirio del "asado san Lorenzo", al que le adjudica una obra inventada ("sus *Cuntiloquios*") a partir de títulos genéricos (*Coloquios* y demás) (*El laberinto de amor*, vv. 860-862). O el juego con san Paulín en *Pedro de Urdemalas*, que se menciona por dos veces, en una suerte de canonización burlesca de un personaje folclórico: "dejome cual Juan Paulín, / sin blanca" (vv. 717-718), "y queda, cual san Paulín, / como se dice, sin blanca" (vv. 1496-1497).

Pero no todo es chiste en las comedias cervantinas: en este sentido, hay una referencia encomiástica a san Francisco de Asís en la "orden del rico capitán de pobres" (*La entretenida*, v. 1998) y especialmente los santos se reúnen en buena lógica en la comedia de santos *more* cervantino *El rufián dichoso* y en *Pedro de Urdemalas*, una pieza que también tiene su dimensión religiosa (Sáez, 2014).

Dentro de un relato picaresco ("De un jaque / que se tomo con un toro", vv. 189-190) de Lagartija, en *El rufián dichoso* se hace referencia costumbrista a una fiesta de toros en honor de santa Justa y santa Rufina, patronas de Sevilla (vv. 212-215), luego el futuro santo rechaza los elogios ("Inútil fraile soy, pecador hombre", v. 2233) pese a que le atribuyen "la paciencia de Job, y su presencia" (v. 2237) como paradigma de inquebrantable fe y posteriormente durante las tentaciones del diabólico Saquiel se presenta a san Macario, anacoreta egipcio, como modelo imposible de penitencia para Cristóbal de Lugo:

> Cambiador nuevo en el mundo,
> por tu voluntad enfermo,
> ¿piensas que eres en el yermo
> algún Macario segundo?
> ¿Piensas que se han de avenir
> bien para siempre jamás,
> con lo que es menos lo más,
> la vida con el morir,
> soberbia con humildad,
> diligencia con pereza,
> la torpedad con limpieza,
> la virtud con la maldad?
> Engáñaste; y es tan cierto
> no avenirse lo que digo,
> que puedes ser tú testigo
> de esta verdad con que acierto.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

[…]
Que es locura en la que das
dignísima de reír;
que en el cielo ya no dan
puerta a que entren de rondón,
así como entró un ladrón,
que entre también un rufián.
(vv. 2428-2443 y 2446-2451)

Y ya para cerrar la colección, Pedro de Urdemalas disfrazado de ciego exhibe su conocimiento de oraciones "infinitas" (v. 1354), entre las que hay varias dedicadas a santos, entre mártires de la devoción popular (san Pancracio, san Quirce o Quirico, san Acacio y santa Olalla o Eulalia), junto a los catorce santos auxiliadores (san Acacio y san Pancracio, más santa Bárbara, san Blas, santa Catalina de Alejandría, san Cristóbal, san Ciriaco, san Dionisio, san Erasmo, san Eustaquio, san Gil, san Jorge, santa Margarita, san Pantaleón y san Vito) que se invocaban para la curación de ciertos males (Campos, 2005):

Sé la del *Ánima sola*,
y sé la de *San Pancracio*,
que nadie cual esta viola;
la de *San Quirce* y *Acacio*,
y la de *Olalla española*,
y otras mil,
adonde el verso sotil
y el bien decir se acrisola.
las de los *Auxiliadores*
sé también, aunque son treinta,
y otras de tales primores
que causo envidia y afrenta
a todos los rezadores,
porque soy,
adondequiera que estoy,
el mejor de los mejores.
(vv. 1358-1373)

A su vez, en los entremeses hay alguna que otra mención tópica y típica (la bendición con san Juan en *El rufián viudo*, v. 395; y los juramentos por san Pedro en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, vv. 223 y 353, amén del vino de San Martín en *El vizcaíno fingido* y las fiestas de San Juan evocadas en *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*), pero especialmente brillan los santos jocosos e inventados: san Junco (*La elección de los alcaldes de Daganzo*, v. 10) y san Pito (v. 51) son santos fantásticos, y, por mucho que puedan ser deformaciones rústicas a partir de santos *comme il faut* (san Juan y san Pío, respectivamente), tienen un sentido cómico.

Por fin, pese a la fuerte dimensión religiosa —o espiritual— del *Persiles*, tampoco hay muchos santos en la última novela cervantina. Todos, de hecho, se reúnen en dos lances: un conjunto de cuadros religiosos dentro de una de las ermitas de Renato y Eusebia (II, 19) y la serie de lugares santos del itinerario de la vieja peregrina (III, 6), que abren varias cuestiones de interés[8].

El refugio de los peregrinos en la ermita durante una noche de tormenta les depara la sorpresa de tres cuadros religiosos, que les inspiran "la debida oración con devoto respeto":

[8] Se hace notar que en otras ediciones el primer episodio lleva otra numeración (II, 18), al respetar la duplicación de un capítulo (II, 7).

> […] un altar con tres devotas imágenes: la una, del Autor de la vida, ya muerto y crucificado; la otra, de la Reina de los cielos y de la señora de la alegría, triste y puesta en pie del que tiene los pies sobre todo el mundo; y la otra, del amado dicípulo que vio más estando durmiendo que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas. (II, 19)

Esta pequeña écfrasis, que ha quedado esquinada a la sombra de otras descripciones artísticas del *Persiles* (con el lienzo de la historia a la cabeza, III, 1) (Brito Díaz, 1997; Serés, 2010; Suárez Miramón, 2011; Alcalá Galán, 2016), presenta en mínimas pinceladas tres imágenes sacras en una disposición a modo de tríptico con Cristo (posiblemente en el centro), la Virgen y san Juan (el "amado dicípulo"), en una buena muestra de aprovechamiento de la iconografía hagiográfica con gran economía narrativa[9].

Un ejemplo más de la fuerza de las palabras en este sentido es la pintura a lo divino de Auristela, que los peregrinos se encuentran ya en Roma y que presenta a la dama con atributos de la Virgen de origen bíblico (*Apocalipsis*, 12, 1-2): "Un retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta" (IV, 6) (Alcalá Galán, en prensa).

En otro orden de cosas, la ruta de la falsa peregrina, con la que se encuentra la escuadra de Periandro a su paso por España, comprende cuatro centros religiosos elegidos sin especial motivación ("para disculpar su ociosidad") y sin mucho ton ni son, por lo que recibe las críticas de Antonio el padre:

> […] por ahora voy a la gran ciudad de Toledo a visitar a la devota imagen del Sagrario; y desde allí me iré al Niño de La Guardia; y, dando una punta, como halcón noruego, me entretendré con la santa Verónica de Jaén, hasta hacer tiempo de que llegue el último domingo de abril, en cuyo día se celebra en las entrañas de Sierra Morena, tres leguas de la ciudad de Andújar, la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza, que es una de las fiestas que en todo lo descubierto de la tierra se celebra; tal es, según he oído decir, que ni las pasadas fiestas de la gentilidad, a quien imita la de la Monda de Talavera, no le han hecho ni le pueden hacer ventaja (III, 6).

Y es que, además de tres santuarios marianos (el Sagrario de Toledo, la catedral de Jaén con el lienzo de santa Verónica y la Virgen de la Cabeza), la vieja peregrina pretende cumplir con la visita a un nuevo santo (el niño inocente de La Guardia) patrocinado desde un sector de la ciudad imperial, en un lance que constituye una respuesta cervantina a *El peregrino en su patria* de Lope (Egido, 1999) y un lanzazo contra Avellaneda con el mito de los godos —y toda su potencia simbólica— de por medio (Sáez, 2018: 247-248 y 2019c: 156-158).

FINAL

En una mirada al Cervantes santo hay que acabar por confesar que también hay algunos ingenios y personajes santificados (con san Garcilaso de la Vega y un pequeño canon de héroes y reyes al frente) (Sáez, 2019a y en prensa), pero en verdad los santos no parecen tener un protagonismo central en la obra y la vida cervantinas: ausentes por completo de *La Galatea*, solamente una gavilla de apariciones dispersas y un manojuelo de poemas de tema hagiográfico los sitúan en el centro de la escena. La lista de nombres espigada no llega a ser un canon *comme il faut*, y, aunque alguno se repite (sobre todo la Virgen), apenas san Francisco se puede

[9] Romero Muñoz (2004 [1997]: 406) anota el "gusto manierista por los contrastes" (vida-muerte, alegría-tristeza).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

conectar con una posible devoción cervantina por los dos encomios (en el soneto y *La entretenida*) y la posterior entrada en la orden oportuna, pero fundamentalmente los santos de Cervantes son guiños sueltos con un valor ornamental, si bien en algún caso (el camino del *Persiles*) pueden adquirir un sentido simbólico. Los modos de aparición abrazan desde apariciones del todo tópicas (gritos de guerra, insultos, juramentos, refranes) y varios alardes de comicidad (una broma de Sancho Panza, algún chiste dramático y los santos jocosos de dos entremeses rústicos), hasta una notable relación con el arte y la écfrasis (el soneto franciscano, las estatuas de santos caballeros en el segundo *Quijote* y el tríptico persilesco, más el retrato de Auristela a lo divino al lado), que refleja bien la importancia de la pintura religiosa en la época. En fin, se puede decir que Cervantes conocía el paño hagiográfico, pero en sus textos no había muchas aspiraciones santas.

Bibliografía

ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2016) "Hacia una teoría de la representación artística en el *Persiles*: "pinturas valientes" en el museo de Hipólita/Imperia", *eHumanista/Cervantes* 5, pp. 1-25.

—— (en prensa) "From Literary Painting to Marian Iconography: The Cult of Auristela in Cervantes' *Persiles*", en *Cervantes in the New Millenium*, ed. B. Burningham, Lincoln, University of Nebraska Press.

AMORÓS TENORIO, Marta (2007) "Poéticas de la hagiografía y la novela breve: el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega y las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes" *Verba Hispanica* 15.2, pp. 9-24.

ARAGÜÉS, José Luis (2000) "El santoral castellano en los siglos XVI y XVII: un itinerario hagiográfico", *Analecta Bollandiana* 118, pp. 329-386.

ARELLANO, Ignacio (1998) "Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes", *Anales Cervantinos* 34, pp. 169-212.

BENNASSAR, Bartolomé (2010 [1982]) *La España del Siglo de Oro*, 4.ª ed., Barcelona, Crítica, [*Un Siècle d'Or espagnol (vers 1525-vers 1648)*, Paris, Laffort].

BRITO DÍAZ, Carlos (1997) "«Porque lo pide así la pintura»: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.7, pp. 145-164.

CAMPOS, Francisco Javier (2005) "Auxiliadores", en *Gran enciclopedia cervantina, II*, dir. C. Alvar, Alcala de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 970-972.

CERVANTES, Miguel de (2015) *Comedias y tragedias*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2 vols.

—— (2015) *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2 vols.

—— (en prensa) *Entremeses*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.

—— (2019) *Información de Argel*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.

—— (2014) *La Galatea*, ed. J. Montero, F. Gherardi y F. J. Escobar Borrego, Madrid, RAE.

—— (2013) *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE.

—— (2016) *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra.

—— (2018) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.

CORREAS, Gonzalo de (2000) *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, CD-Rom.

COVARRUBIAS, Sebastián de (2006) *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

DE SANTIS, Francesca (2012) "Sátira e intertextualidad en la poesía erótica de frailes del Siglo de Oro" *Hispanófila* 166, pp. 39-56.

EGIDO, Aurora (1999) "Poesía y peregrinación en el *Persiles*: el templo de la Virgen de Guadalupe", en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)*, ed. de A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 13-41.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2004) "El soneto del rufián "arrepentido" (en dos series)", en *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéuticas cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 59-80 [Primero en: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17.1, 1997, pp. 87-108.].

"FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso" (2014) *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Madrid, RAE.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2004) "Quevedo y los santos", *Criticón* 92, pp. 7-37.

——— (2006) *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert,.

FINE, Ruth (2014) *Reescrituras bíblicas cervantinas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

FINE, Ruth y Santiago LÓPEZ NAVIA (2008) *Cervantes y las religiones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

FOX, Dian (1983) "The critical attitude in *Rinconete y Cortadillo*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 3.2, pp. 135-147.

GARAU, Jaume (2001) "Notas sobre la predicación en el *Quijote*", en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 octubre 2000)*, coord. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, vol. 1, pp. 577-582

——— (2010) "De la predicación en tres comedias de Cervantes: *El trato de Argel*, *Los baños de Argel* y *El rufián dichoso*", *Anales Cervantinos* 42, pp. 177-191.

——— (2013) "Predicación y ortodoxia en el *Persiles*", *Anales Cervantinos* 45, pp. 241-268.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed. (2013) M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, Madrid, RAE.

GÓMEZ MORENO, Ángel (2004) "La hagiografía, clave para la ficción literaria entre Medievo y Barroco (con no pocos apuntes cervantinos)", *Edad de Oro* 23, pp. 249-277.

——— (2005) "Cervantes y las leyendas de los santos", en *Las huellas de Don Quijote: la presencia cultural de Cervantes*, ed. M.ª Á. Varela Olea y J. L. Hernández Mirón, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, pp. 59-79.

——— (2008) *Claves hagiográficas de la literatura española (del "Cantar de mio Cid" a Cervantes)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

GÓMEZ MORENO, Ángel (2015) "Marcela y don Quijote: apuntes de hagiografía y cristología", *Anales Cervantinos* 47, pp. 355-370.

GÓNGORA, Luis de (1998) *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 4 vols.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

HOLWECK, Frederick G. (1924) *A Biographical Dictionary of the Saints (With a General Introduction of Hagiology)*, London, Herder.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel (2001) "La oración de santa Apolonia y las intenciones de Sansón Carrasco: *La Celestina* en el *Quijote*", en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, coord. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, vol. 1, pp. 699-704.

—— (2008) "Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes", en *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y S. López Navia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 361-375.

MARCOS, María del Mar, y Ramón TEJA (2008) "La fe de don Quijote o la caballería como «religión civil»", en *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y S. López Navia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 681-690.

MARÍN CEPEDA, Patricia (2015) *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo.

MATA INDURÁIN, Carlos (2008) "Elementos religiosos en la poesía de Cervantes", en *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y S. López Navia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 175-198.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (2004) "El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica", *Memoria Ecclesiae* 24, pp. 721-802.

MOLHO, Maurice (1994) "Algunas observaciones sorbe la religión en Cervantes", en *Atti delle Giornate Cervantine*, ed. A. Cancellier, D. Pini Moro y C. Romero Muñoz, Padova, Unipress, pp. 11-24.

MORREALE, Margherita (2015) "Lecturas del *Quijote* (II, 58)", en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Madrid, RAE, vol. 2, pp. 253-258.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2015) "Un pícaro a lo divino", en *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial, pp. 284-287.

PADILLA, Pedro de (2011) *Jardín espiritual. Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, ed. J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista,.

REGALADO, Antonio (2008) "La religión en don Quijote y la fe de Alonso Quijano", en *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y S. López Navia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 199-222.

REY HAZAS, Antonio (2008) "La palabra "católico": cronologías y afanes cortesanos en la obra última de Cervantes", en *"Tus obras los rincones de la tierra descubren": Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 13-16 de diciembre de 2006)*, coord. A. Dotras Bravo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 87-133.

RICO, Francisco, dir. ed., (2015) M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE, 2 vols.

ROMERO MUÑOZ, Carlos, ed. (2004 [1997]) M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 5.ª ed., Madrid, Cátedra.

RUIZ PÉREZ, Pedro (2018) "Soldados solos: Cervantes y las guerras de papel", en *Guerras de soledad, soldados de infamia: representaciones de combatientes irregulares, clandestinos o mercenarios en la literatura española*, ed. E. M.ª Flores Ruiz y F. Durán López, Palma de Mallorca, Genueve Ediciones, pp. 23-39.

SÁEZ, Adrián J., ed. (2016a) M. de Cervantes, *Poesías*, Madrid, Cátedra.

SÁEZ, Adrián J. (2016b) "«Pintura sobre pintura»: el arte en la poesía de Cervantes", *Cuadernos salmantinos de filosofía*,43, pp. 77-88.

—— (2018) "Los godos de Cervantes", *Rassegna Iberistica*, 41.110, 2018, pp. 239-254.

—— (2019a) "«El bueno, el feo y el malo»: los libros en Cervantes", *Orillas: rivista d'ispanistica* 8, pp. 203-214.

—— (2019b) "«Cosas santas y devotas»: la poesía religiosa de Cervantes", en *Los trabajos de Cervantes: XIII Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas (Argamasilla de Alba, 23-25 de noviembre de 2017)*, ed. R. González Cañal y A. García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Macha, , pp. 265-277.

—— (2019c) *Godos de papel: identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

—— ed., (2019d) M. de Cervantes, *Información de Argel*, Madrid, Cátedra.

—— (en prensa) "Póker de ases: el canon de reyes de Cervantes".

SANTOS DE LA MORENA, Blanca (2016) "El tema musulmán en la literatura de Cervantes: turcos y renegados desde la intratextualidad" , *Castilla: estudios de literatura* 7, pp. 686-713.

—— (2019) *"Aunque es el cielo de la tierra": lo religioso en el* Persiles *en diálogo con la obra cervantina*, Vigo, Academia del Hispanismo,.

SERÉS, Guillermo (2010) "«La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí» (*Persiles*, III, 14): principios del comparatismo cervantino", en *Cervantes en el espejo del tiempo*, coord. M.ª C. Marín Pina, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 441-464.

SIMÓN DÍAZ, José (1977) "Hagiografías individuales publicadas en español de 1480 a 1700", *Hispania sacra* 30, pp. 421-480.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2011) "Procedimientos para introducir la pintura en el *Persiles*", en *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Münster, 30 septiembre-4 de octubre 2009)*, ed. C. Strosetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 867-878.

VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena (2015) "Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España", *Studia aurea* 9, pp. 433-460.

VEGA, Carlos Alberto (2012) "La hagiografía popular del siglo XV: santos, santas y travestíes", en *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, ed. M. García Sempere y M. Á. Llorca Tonda, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 123-142.

ZUGASTI, Miguel (2007) "Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes", en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, ed. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 493-513.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3349
Artifara, ISSN: 1594-378X

La casa di Bernarda Alba al Piccolo Teatro di Milano. L'allestimento di Giorgio Strehler (1955)

ENRICO DI PASTENA
Università di Pisa

Riassunto

Dalla nuova fase nella ricezione dell'opera di Federico García Lorca in Italia che si apre nel dopoguerra trae beneficio anche il suo teatro. Nel volgere di pochi anni *La casa de Bernarda Alba*, ultima *pièce* dell'autore, verrà tradotta da Amedeo Recanati (1946) e da Vittorio Bodini (1952), e allestita da Vito Pandolfi (1947) e da Giorgio Strehler (aprile 1955). Il presente lavoro mette a fuoco gli orientamenti e le motivazioni del regista triestino nell'affrontare il testo principe del teatro lorchiano, ne osserva la collocazione all'interno del repertorio del Piccolo Teatro e, grazie a un minuzioso lavoro d'archivio, ripercorre l'accoglienza che ebbe sulla stampa, specializzata e non solo.

Parole chiave: *La casa di Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Vittorio Bodini, ricezione scenica.

The House of Bernarda Alba at Milan's Piccolo Teatro. The Production by Giorgio Strehler (1955)

Abstract

The second world war brought a new phase in the reception of García Lorca's works in Italy and this also favored the spread of Lorca's theater. In the space of a few years, the *House of Bernarda Alba*, the last piece by the author, was translated by Amedeo Recanati (1946) and Vittorio Bodini (1952), and staged by Vito Pandolfi (1947) and Giorgio Strehler (April 1955). This work focuses on the orientations and motivations of the director of Trieste in dealing with the main text of the Lorchian theater, observes its placement within the repertoire of the Piccolo Teatro and, through a meticulous search in archives, traces the reception it had in the press, not only in the specialized one.

Keywords: *The House of Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Giorgio Strehler, Piccolo Teatro, Vittorio Bodini, stage reception.

Il primo allestimento italiano della *Casa di Bernarda Alba*, ad opera di Vito Pandolfi presso il Teatro Nuovo di Milano (debutto, il 17 maggio 1947), è preceduto e seguito da alcune iniziative editoriali e contributi critici che diffondono e gettano nuova luce nel nostro paese sulla produzione teatrale di Federico García Lorca, in dialogo con quelli che illustrano e celebrano la sua dimensione di poeta, dai più ritenuta la principale[1]. Nell'intensificarsi delle riflessioni sul teatro lorchiano si distinguono in quegli anni: la prima valorizzazione critica, in ambito

[1] Per un inquadramento dello spettacolo di Pandolfi e un'analisi della sua ricezione, si veda ora Di Pastena (2019). Un avvicinamento d'insieme alla ricezione di García Lorca in Italia nello stesso periodo e nel decennio successivo, fino all'inizio degli anni Sessanta, in Dolfi (2006: 173-366). Cfr. anche Ramos (2010), più attento alla immagine di Lorca diffusa in ambito giornalistico.

Enrico DI PASTENA, "*La casa di Bernarda Alba* al Piccolo Teatro di Milano. L'allestimento di Giorgio Strehler (1955)", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 155-172.
Ricevuto il 19/04/2019 · Accettato il 15/07/2019

italiano, di quella parte del corpus realizzata nel 1946 da Oreste Macrì; il contributo di Guido Mancini nel 1949 (117-141), che mette in relazione la produzione dell'autore con il suo profilo psicologico ed emotivo; il lavoro di Cesco Vian sul Lorca poeta e drammaturgo, desunto dalle dispense in forma di dattiloscritto del corso tenuto all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nell'anno accademico 1951-1952, contributo nel quale lo studioso, dopo averne collegato i drammi rurali alle potenzialità drammatiche del tema dell'onore e alla tradizione del teatro del *Siglo de Oro*, decreta "un'assoluta originalità" delle realizzazioni lorchiane (Vian, 1952: 127-130)[2]. Sono invece più lapidarie le considerazioni che Ugo Gallo affida alla sua *Storia della letteratura spagnola* uscita a Milano ancora nel 1952 (657-669), che hanno il pregio, ai nostri occhi, di offrire in sintesi le posizioni più comuni che la critica del tempo assume nei riguardi del teatro del granadino. Il saggista dedica una attenzione preponderante al Lorca poeta e si fa eco del motivo della continuità tra questi e il Lorca drammaturgo, ritenendo di fatto che il suo teatro, ormai "dato universale" (1952: 608), non presenti sostanziali novità rispetto al profilo della sua produzione più nota e ne conferma, in secondo luogo, la vena popolareggiante: "[Le *pièces*] Sono di ineguale valore, ma sempre essenzialmente liriche; con varianti di tentativi satirico-psicologici, ma rientranti nel tema di rappresentazione dell'anima del popolo, dell'*humus*" (608).

Questa capacità emblematica di rappresentare la parabola storico-culturale di un popolo è stato un argomento che, da una prospettiva militante e filo-gramsciana, aveva animato la visione, e in certo modo, l'allestimento di Vito Pandolfi. E tuttavia, ricordo per inciso che in senso più lato lo stesso argomento veniva brandito anche nei tentativi di ascrizione di Lorca a posizioni estetico-ideologiche più neutre o persino più conservatrici. Era accaduto non solo in Spagna subito dopo la Guerra Civile (Wahnón, 1987; 1995; Castillo Lancha, 2008: 522-570; Huerta Calvo, 2019: 41-47), e da noi non solo sotto il fascismo: nel settembre del 1951 Indro Montanelli (1951: 3) aveva pubblicato sul *Corriere della Sera* un articolo nel quale, negando un coinvolgimento profondo di Lorca nelle dinamiche politiche del paese, sottolineava la casualità che aveva posto fine alla sua vita[3]. Sebbene il contributo di Montanelli non fosse un articolo specialistico, vale a confermare come la trattazione della figura di Lorca e la circolazione e interpretazione della sua opera continuassero a risentire, in un modo o nell'altro –ora per affermarlo, ora per negarlo– del condizionamento del suo 'martirio' e della tentazione di ascriverne la figura non esclusivamente a una delle principali fazioni che si scontrarono nella Guerra Civile di Spagna.

È, però, nel 1952 che la diffusione dell'opera teatrale di Lorca conosce nel nostro paese un momento decisivo, che eserciterà la sua influenza anche sull'allestimento della *Casa di Bernarda Alba* da parte di Giorgio Strehler. Nella parte finale di quell'anno Einaudi pubblica il ponderoso volume *Teatro* nella collana "I millenni", che accoglie nelle sue quasi seicento pagine i sei grandi drammi lorchiani (*Mariana Pineda, Aspettiamo cinque anni, Nozze di sangue, Yerma, Donna Rosita nubile o il linguaggio dei fiori, La casa di Bernarda Alba*), il testo surrealista *Il*

[2] In particolare scrive su *La casa de Bernarda Alba*: "[...] nella *Casa di Bernarda*, dramma di donne sole e disperate in un clima infuocato di invano repressa sensualità (ma senza cerebralismi freudiani), anche le pause liriche sono bruciate, e rimane un dialogare nudo e crepitante, come un susseguirsi di frustate, gridi di anime in tensione, finché la catastrofe, presentita fin dall'inizio e portata alla necessità attraverso un'accorta dosatura di effetti, scoppia violenta e fulminea come un fenomeno di natura" (Vian, 1952:129).

[3] Si trattava in fondo di esimere da responsabilità politiche il regime di Franco e di "sganciare García Lorca da un'aura politica progressista-repubblicana", quasi legandosi, piuttosto, agli opposti schieramenti politici italiani (Dolfi, 2006: 113); cfr. inoltre Ramos (2010: 57). Montanelli aveva già incontrato Lorca alcuni anni prima, ma, insoddisfatto del colloquio avuto con l'autore, aveva evitato di pubblicare il frutto di quella conversazione (Morelli, 2013); ora il lungo sottotitolo del suo pezzo è rivelatore di una tesi trasparente: "Politicamente egli non aveva tendenze di sorta e la sua crudelissima fine fu dovuta allo stolto zelo di un sottufficiale, complice una concatenazione maligna di circostanze".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

pubblico e le farse *La calzolaia ammirevole* e *Teatrino di Don Cristóbal*, nonché l''alleluia' *L'amore di Don Perlimplino con Belisa nel suo giardino*; nello stesso anno Einaudi predispone l'uscita di *Nozze di sangue* anche in volume singolo. Segno dell'avvio di una mutata strategia culturale da parte della casa editrice torinese nei riguardi della letteratura spagnola e non solo di Lorca (De Benedetto, 2016), questo sforzo senza precedenti riunisce in traduzione e in ordine cronologico le dieci *pièces* che l'autore aveva potuto portare a compimento e allora disponibili. Secondo il "Notiziario Einaudi" che nel settembre 1952 annuncia l'imminente uscita del volume, dell'originale il curatore e traduttore Vittorio Bodini ha saputo serbare "la musicale dolcezza e la violenza popolana, sia nei ritmi burleschi della farsa che negli accenti cupi della tragedia" (*apud* Dolfi, 2015).

Bodini, barese di nascita ma leccese per ascendenze familiari, legherà il suo nome alla diffusione di rilevanti manifestazioni letterarie ispaniche per i tipi della casa editrice di Torino. Nel 1945 aveva già pubblicato in traduzione *Teatrino di Don Cristóbal* sulla rivista romana *Aretusa*, offrendo qualche scarno dato sulla *pièce* e sul suo autore, e poi aveva avvicinato il granadino dal punto di vista critico in vari e brevi contributi in rivista, in particolare sulla *Fiera letteraria*. Ora, nella "Prefazione" einaudiana, dopo qualche considerazione sulla persona di Lorca (forse meglio sarebbe dire sul 'personaggio'), Bodini tende anzitutto a rovesciare, in uno dei nuclei della sua presentazione, il rapporto di dipendenza del teatro lorchiano dalla poesia, sottolineando la potenza d'urto e la durata dell'impegno teatrale dell'autore e come questo non informi solo i componimenti del *Romancero* ma anche una poesia matura come il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1952: xiv-xvi; xxi-xxiii). Bodini ritrova poi il nucleo del teatro del granadino nei testi di ambientazione rurale come *Nozze di sangue*, *Yerma* e *La casa di Bernarda Alba*, avvicinati con la doppia chiave di un *andalusismo* non regionalista e di un popolarismo profondo; riconosce opportunamente come il cuore del conflitto risieda, in questi testi, nello scontro tra i codici della collettività e un'altra legge, "non più forte, ma più temeraria e feroce, che è il sangue" (1952: xix-xx); ritiene inoltre di poter collegare il drammaturgo a Verga, pur ammettendo che "Federico probabilmente non [lo] ha conosciuto" (1952: xxi). Questa impostazione tuttavia esalta il ruolo di un oscuro e intuitivo richiamo della terra a discapito delle competenze tecniche del poeta e del drammaturgo, cancella il suo dialogo culturale con la tradizione colta –Calderón e soprattutto Lope– che interviene non poco nel suo popolarismo letterario, e ridimensiona in modo deciso, e forse ingeneroso, il Lorca surrealista (1952: xvii-xviii). Di certo Bodini trova più affine alla propria sensibilità il Lorca mediterraneo, sentendosi parte, anche sul piano affettivo e non meramente intellettuale, di quell'europeismo mediterraneo e persino meridionalista che nel tempo produrrà frutti evidenti nella sua stessa scrittura di creazione, secondo una visione che tende ad accostare il barocco ispanico a quello salentino, e che vive della dialettica tra un sofferto radicamento nella provincia del Sud e l'interlocuzione, avvertita come necessaria, con altre tradizioni culturali europee e *in primis* quella spagnola: "Il sud ci fu padre / e nostra madre l'Europa", scrisse nella poesia intitolata "Troppo rapidamente" di *Dopo la luna*, raccolta pubblicata nel 1956[4]. La stessa *Casa di Bernarda Alba*, segnalata come il punto d'arrivo dello sforzo lorchiano di affrancarsi dal soggettivismo lirico (1952: xxiv), viene osservata entro le coordinate di una geografia cognita: "Era un dramma cupo in tanto bianco di calce e di sole meridionale, dove tutto il veleno del Sud arma la voce e il braccio delle creature, e la morte passeggia con la consuetudine d'un gatto domestico; e anche il linguaggio era d'un fanatismo nudo ed esatto" (1952: xvi). L'incontro con Lorca, sia detto per inciso, spingerà Bodini ad approfondire lo studio della poesia spagnola e risulta

[4] I versi sono citati da Antonio Lucio Giannone (2017: 9) nell'apertura della "Prefazione" agli atti del convegno svoltosi in occasione del centenario della nascita di Bodini a Lecce e che ha rappresentato un tentativo di bilancio dell'esperienza creativa e saggistica dell'autore.

decisivo per il concepimento dell'*Antologia dei surrealisti spagnoli* (Torino, Einaudi, 1963), che è sua originale creazione, realizzata tra il 1958 e l'anno di pubblicazione, e poi apparsa anche in lingua spagnola nel 1971 (Di Pastena, 2016).

Sul piano testuale, nel 1952 Bodini si basa sulla terza edizione delle *Obras completas* di Lorca pubblicata in Argentina nel 1949 da Losada a cura di Guillermo de Torre, edizione migliorabile, il che aggiungerà inevitabilmente qualche imprecisione ai frutti del suo comunque cospicuo sforzo traduttivo. Dopo altre riproposizioni del testo[5], nel 1968 la quarta edizione del *Teatro*, esemplata sulla seconda edizione spagnola a cura di Arturo del Hoyo (Madrid, Aguilar, 1962), avrebbe comportato un ampliamento del numero delle opere e una revisione d'insieme del lavoro; nel caso della *Casa di Bernarda Alba*, le correzioni apportate alla traduzione sono in numero piuttosto limitato[6]. Occorre segnalare che la traduzione della *Casa de Bernarda Alba* di Bodini stampata nel 1952 è meno fedele nei riguardi dell'originale di quella realizzata da Recanati nel 1946 e pubblicata su rivista in quell'anno e in volume nel 1955 (García Lorca, 1946; 1955), indulge più facilmente alla tentazione del rifacimento, e in più di una occasione altera in modo innecessario il testo di partenza. La sensazione complessiva, tuttavia, è quella di un insieme testuale che, pur non curandosi di rispettare sempre il dettato né il registro originari, possiede una sua coerente efficacia estetica. Già in una articolata recensione del 1954 Mario Di Pinto segnala alcune sviste nelle traduzioni dei testi lorchiani offerte da Bodini, non mancando di manifestare la sua insoddisfazione nei riguardi di una presentazione dalla "scrittura ermetica" e che non ha tenuto in debita considerazione i sedimenti del bagaglio culturale di Lorca. Con fondamento, più di recente, Antonucci (2015: 173) ha ritenuto di poter cogliere nel Bodini traduttore della *Casa de Bernarda Alba*, al di là di alcuni fraintendimenti involontari, "la tentazione del calco consapevole", che tende a forzare la lingua d'arrivo e denuncia una scarsa attenzione per la corrispondenza formale e linguistico-stilistica tra originale e resa. Certo, Bodini non lavora in modo dissimile da altri traduttori della sua generazione, tra cui Vittorini, notoriamente poco fedele nelle sue versioni dall'inglese e, in riferimento a Lorca, autore di una traduzione di *Nozze di sangue* che rivela strategie e procedimenti affini (ben studiati da Londero, che registra, tra le altre, l'inclinazione "a fluidificare il testo di partenza, spesso snellendolo", 2010: 213). Resta tuttavia innegabile la rilevanza culturale che ebbero tali operazioni traduttive: migliorarono la conoscenza in Italia di autori appartenenti ad altre tradizioni letterarie e fomentarono il dialogo tra queste e la nostra letteratura, dopo la forzosa autarchia imposta, almeno nelle intenzioni, dal fascismo e l'esclusione, ratificata dalla censura, del repertorio delle nazioni via via alleatesi contro il nostro Paese.

[5] Nel 1958 Einaudi aveva concesso a Mondadori (collana Biblioteca moderna) la licenza per stampare *Tutto il teatro* del granadino e nel 1961 aveva proposto la traduzione di *La casa di Bernarda Alba* in volume autonomo; nel 1967 era uscito un volumetto di Oscar Mondadori che offriva, con *La casa*, altri tre testi (*Nozze di sangue, Yerma, Donna Rosita nubile*).

[6] Oltre all'incidentale aggiunta di un refuso ("paesi di pozzi", 1968: 467, invece della originaria lettura corretta: "paese di pozzi", 1952: 530) e alla reintegrazione di una battuta ("Amelia. Vengo con te", 1952: 575; "Amelia. Vengo con te. Martirio. Anch'io", 1968: 497), queste sono le correzioni apportate, comprensive dei principali aggiustamenti tipografici e nella punteggiatura: [Indicazione di scena] "con tende di tela iuta che terminano in una frangia rossa a uncinetto" (1952: 521); "con tende di tela iuta che finiscono in volanti e nappine" (1968: 463). "Vecchia dannata!" (1952: 528); "Vecchia lucertola!" (1968: 467). "Bernarda. E mia figlia è stata lì a sentire! La Ponzia. Come no?" (1952: 534); "Bernarda. E mia figlia è stata lì a sentire? La Ponzia. Come no!" (1968: 471). [Indicazione di scena] "La Serva esce" (1952: 543); "Esce" (1968: 477). "Amelia. Bisogna avvertire, comunque" (1952: 559); "Amelia. Bisogna avvertire" (1968: 487). "Da quando è in lite coi fratelli" (1952: 471); "Da quando litigò coi fratelli" (1968: 495). "Dev'essere in caldo" (1952: 572); "Dev'essere in calore" (1968: 496). "Bernarda. Ho speso sedicimila reali" (1952: 574); "Bernarda. Ho speso sedicimila *reali*" (1968: 497). "Martirio. Io non permetterò che tu travolga la casa" (1952: 585); "Martirio. Io non permetterò che tu te lo prenda" (1968: 504).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

Più nello specifico, varie ragioni, anche circostanziali, concorrono a fare, della traduzione della *Casa di Bernarda Alba* realizzata da Bodini, un riferimento inevitabile: quella di Recanati conoscerà una diffusione assai limitata; al contrario, la versione dello studioso pugliese è parte di una proposta culturale più ampia e approfondita e se ne fa veicolo una casa editrice, Einaudi, che nel tempo ne favorisce la distribuzione e la visibilità, imponendo il proprio prestigio, a lungo indiscusso; infine per una successiva traduzione della *pièce*, ad opera di Elena Clementelli, occorrerà attendere oltre quarant'anni (García Lorca, 1993). Conferma il valore storico posseduto dalla traduzione di Bodini il fatto che sia utilizzata per l'allestimento del Piccolo Teatro di Milano come quarto spettacolo della stagione 1954-1955, sotto la regia di Giorgio Strehler.[7] L'anno prima, nel 1954, è avvenuta la messa in onda da parte della neonata RAI del secondo atto della *Casa di Bernarda Alba* all'interno della trasmissione "Meridiano spagnolo", che prevedeva la presentazione di una antologia di versi lorchiani ed era diretta da Alessandro Brissoni.

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Strehler ha poco meno di 34 anni e da circa otto è, con Paolo Grassi, alla guida del Piccolo Teatro di Milano, quando, il 21 aprile 1955, porta in scena *La casa di Bernarda Alba*, nella stagione che sancisce l'ennesima riproposizione, estesa ai palcoscenici internazionali, di *Arlecchino servo di due padroni* e la proposta della goldoniana *Trilogia della villeggiatura* nonché dell'allestimento del *Giardino dei ciliegi*. Il 1955 è anche l'anno nel quale, con la Scuola d'arte drammatica del Piccolo, per la prima volta Strehler prepara un testo di Brecht (*La linea di condotta*), il cui linguaggio da sperimentatore diviene fondamentale nel suo percorso artistico e intellettuale, favorendo l'eliminazione dall'orizzonte del regista degli iniziali residui lirico-crepuscolari (Puppa, 1993: 61): dopo l'esordio novarese[8], una fase etico-simbolista e antinaturalista, e gli anni del cosiddetto "apprendistato scaligero" dal 1947 al 1952 (Alberto Bentoglio, 1997, I), si registra infatti nella produzione strehleriana una netta virata "in direzione del realismo poetico e del teatro epico" (Cascetta, 1997: 32) e può dirsi decisivo l'allestimento nel febbraio 1956 dell'*Opera da tre soldi* (Douël Dell'Agnola, 1998: 77).

A Milano *La casa di Bernarda Alba* resta in cartellone fino al 31 maggio; altre date si tengono a Como (Teatro Sociale) e Bergamo (Teatro Donizetti), rispettivamente il 5 e il 6 maggio di quello stesso anno, per un totale di 37 recite. Assistente alla regia è l'uruguaiano Antonio Larreta, che pochi anni dopo fonderà nel suo paese il TCM, il Teatro de la Ciudad de Montevideo. I costumi sono firmati da Ezio Frigerio, i disegni di scena da Luciano Damiani e le musiche da Gino Negri[9]; alcune fonti segnalano Franco Camasso come responsabile delle luci. I bozzetti dei costumi che Frigerio realizza per lo spettacolo dell'aprile 1955, suo debutto come

[7] Bodini sarebbe stato anche il promotore nel 1970 di una versione cinematografica per la regia di Luciano Lucignani e la produzione di Carlo Ponti, progetto che non andò in porto (Dolfi, 2015: 50); allo stesso modo, non venne realizzata l'idea, nel 1968, di una trasposizione musicale di *Bernarda Alba*, con debutto progettato al Teatro dell'Opera di Montecarlo, e direzione del maestro Renzo Rossellini, ideata sulla scorta dell'adattamento di *Donna Rosita* che nel 1963 era stato allestito al Teatro della Piccola Scala. Altre iniziative legate all'ultima *pièce* scritta da Lorca si erano nel frattempo concretizzate: uno spettacolo al Piccolo Teatro di Napoli nella primavera del 1957, per la regia di Ernesto Grassi, e il contributo interpretativo di Alda Borelli, esperta attrice campana che, quasi ottantenne, vestì i panni di Bernarda; una versione radiofonica nel 1961 con Lilla Brignone ed Elena Zareschi; l'allestimento con cui, il 27 giugno 1967, si era aperta la Rassegna Torinese degli spettacoli all'aperto, nel cortile di Palazzo Reale e con la regia di Beppe Menegatti.

[8] Sugli esordi e sulle prime produzioni novaresi del regista nel 1943 si veda Mambrini (2013: 191-234).

[9] Per queste informazioni cfr. l'Archivio digitale del Piccolo di Milano, dove è possibile reperire anche ben 37 immagini dell'allestimento e otto bozzetti dei costumi. Mancano, purtroppo, i disegni di scena: http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?IDmondo=84&input2=la-casa-bernarda-alba&page=0.

costumista al fianco di Strehler, sono stati messi in relazione con le stampe di Goya[10]; proveniente dal mondo della pittura, Frigerio proseguirà il sodalizio con il registra triestino in veste di scenografo, nell'allestimento di vari spettacoli alla Scala, alla Piccola Scala di Milano e alla Fenice di Venezia, mentre collabora attivamente con altri registi[11], e lavorerà nuovamente come scenografo in versioni importanti della *Casa de Bernarda Alba* (una, londinese, del 1986; un'altra, in forma di *zarzuela*, a Madrid nel novembre 2018). Luciano Damiani, dal canto suo, al Piccolo dalla stagione 1953-1954, firmerà le scene di alcuni dei più memorabili allestimenti di Strehler, anche se la sua collaborazione con il regista si interromperà in modo burrascoso (Moscati, 1985: 225); viene ricordato in genere per una concezione della scenografia che preferisce la sintesi alla dimensione decorativa e che, anche nella *Casa di Bernarda Alba*, privilegia soluzioni tridimensionali, quasi unanimemente applaudite dalla critica, come vedremo; Bentoglio (2002: 74), ad esempio, sottolineerà quanto, a suo avviso, la scenografia di Damiani fosse in sintonia con una impostazione registica severa e le pareti bianche di una casa spagnola dell'Andalusia fossero "costruite in modo da rendere persino la granulosità delle superfici calcinate di fresco e creare uno spazio fermo, grave, dentro il quale si muovono le donne vestite di nero". La prima attrice, nel ruolo di Bernarda, è Sarah Ferrati, autentica diva del teatro italiano, scritturata dal Piccolo per almeno tre allestimenti nella stagione 1954-1955 (Locatelli, 2015: 112), dopo brevi collaborazioni in quella precedente. Le altre interpreti dello spettacolo sono: Teresa Franchini (María Josefa), Miranda Campa (Angustias), Olga Gherardi (Maddalena), Narcisa Bonati (Amelia), Valentina Fortunato (Martirio), Marina Dolfin (Adela), Giusi Raspani Dandolo (La Ponzia), Pina Cei (Serva) e Myriam Pisani (Prudenza). Da segnalare che Teresa Franchini ha circa ottanta anni quando veste i panni di María Josefa (secondo Claude Vincent 1955, pseudonimo di Ignês Claudino, "no papel da velha enlouquecida, era impressionante, de graça estranha"); di contro, la Raspani Dandolo ne ha poco meno di quaranta quando interpreta, in modo convincente, Poncia (era nata il 23 agosto 1916).

La messa in scena della *Casa di Bernarda Alba* cade in un tempo di definitiva maturazione degli orientamenti di Strehler. L'avvicinamento a Lorca è stato inquadrato entro la ricerca del regista, alimentata già da qualche anno, delle fonti del realismo teatrale europeo, anche in vista di un aggiornamento del repertorio: "isolato e forse irripetibile" è "l'incontro con García Lorca, la cui *Casa de Bernarda Alba* offre il più consistente appiglio, fra molte fragili e delicate proposte, alla valida e robusta ispirazione strehleriana", ha scritto Guazzotti (1965: 110). C'è da credere, come pure si è osservato a pochi anni di distanza dal debutto della *Casa di Bernarda Alba* (Gaipa, 1959: 112), che il regista triestino abbia portato in scena il dramma a ragion veduta, con una motivazione 'contestuale'[12], dopo aver realizzato quella sorta di 'processi' alla società goldoniana e cechoviana che furono, rispettivamente, le rappresentazioni della *Trilogia della villeggiatura* e del *Giardino dei ciliegi*. Il potenziale "pericolo letterario" del teatro lorchiano sarebbe stato canalizzato dalla regia e "ricondotto alle linee e ai filoni di una drammaturgia popolaresca" (Gaipa, 1959: 113), sottolineando le chiusure di un ambiente provinciale che finisce per crollare sotto i suoi gravami perché incapace di superarsi e di rinnovarsi. Un duro quadro d'ambiente, insomma, proposto con una certa coerenza stilistica nel nome di una scarna concentrazione realistica, e nel quale Strehler, secondo Ettore Gaipa (1959: 113),

[10] Battistini e Pirina (1987: 63); e vengono "ammirati", risultando "severamente intonati" secondo uno dei tanti recensori dello spettacolo (Gamberini, 1955).

[11] Uno di loro, Beppe Menegatti, proporrà una versione della *Casa di Bernarda Alba* a Torino nel giugno 1967 (come già ricordato sopra, alla n. 7); la costumista sarà in quella circostanza Elena Mannini.

[12] Come si evince anche dalle sue stesse parole, per Strehler scegliere un testo adatto al proprio repertorio comportava inserirsi "in una realtà", non sottrarsi "almeno ad un impegno storico" ed era il suo umile modo "di essere nella storia e di aiutarla nel suo svolgimento, nella sua dialettica" (in Anonimo, 1955: 18).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

"individuò una denuncia sociale e un monito umano". Del resto, se già la riduzione strehleriana della *Trilogia della villeggiatura* veniva ad acuire il contrasto tra una natura ricca di sollecitazioni e una società incapace di coglierne gli stimoli, la *pièce* di Lorca ribadiva la divaricazione tra le pulsioni profonde dell'individuo e il soffocante dogmatismo di un edificio culturale decrepito. Le parole, a detta di Vincent (1955), pronunciate da Strehler a poche ore dal debutto della *Casa di Bernarda Alba* sembrano confermare in certo modo un orientamento, nella scelta del testo lorchiano, mirato alla costruzione sintagmatica di un repertorio, che, dopo le opere citate –a cui Strehler aggiunge *Processo a Gesù* di Diego Fabbri, diretto al Piccolo da Orazio Costa nel marzo 1955–, poteva privilegiare "uma peça realista também", anche se "Realista no sentido em que Shakespeare e Cervantes são realistas, com sua visão realista do mundo, sua comprensão das personagens".

È comunque probabile che, almeno nelle intenzioni di Strehler, ci sia qualcosa di più di una impostazione di regia "severa e realistica, senza concessioni al folclore", che dia vita scenica a una messa a fuoco equidistante dal quadro verista e dalla stilizzazione tragico-poetica (Bentoglio, 2002: 74); tutto ciò, stando anche al Programma di sala dello spettacolo, sussiste, purché non si trascuri il ruolo svolto nella resa drammaturgica dalla sopravvivenza di una vena poetica[13]. Sappiamo dell'interesse del regista verso manifestazioni artistiche nelle quali sente "'vibrare' in maggiore o minore misura un''idea interiore della vita'" (Strehler, 1974: 149) e che riconoscerà di dovere a Louis Jouvet la messinscena come "'comprensione sensibile', abbandono intuitivo", oltre che come studio filologico e critico-culturale (Strehler, 1974: 135). A ciò aggiungeremmo il sostrato musicale che compone il retaggio umano e artistico del regista, quella sorta di armonia ritmica interiore da riversare sulle sue produzioni sceniche: e un ritmo cangiante nel corso dell'allestimento –prima lento, poi febbrile, infine intenso– ha segnalato qualche osservatore (così, Vincent, 1955). Ciò detto, sottolineiamo come in una intervista rilasciata a un collaboratore della rivista *Sipario* che non si firma –siamo nel dicembre 1955, dunque solo qualche mese dopo la messa in scena della *Casa di Bernarda Alba*–, all'intervistatore che osserva come negli spettacoli del regista si sia parlato talvolta di lirismo e talvolta di realismo o di una loro felice fusione –come giustappunto nella regia della *pièce* lorchiana–, Strehler risponda con assennatezza e artigianale pragmatismo: "in senso generale direi che non vorrei essere caratterizzato da un modo o dall'altro. Io credo che occorra essere lirici o realistici a seconda del testo a cui ci si riferisce. Se in *Bernarda Alba* vi sono momenti lirici ed osservazione realistica, il mio compito di interprete è quello di far apparire, nel loro equilibrio e nei loro rapporti, gli uni e l'altra. Cioè nello spettacolo si dovrebbero verificare la stessa fusione e lo stesso felice contrappunto che già esiste nel testo. Si tratta sempre del problema dell'interpretazione in cui regista e attori sono soltanto delle particolarità. Problema e condizione dell'interprete che dovrebbe implicare una disponibilità continua a accettare il teatro 'così com'è'. Possibilità di lasciarsi accettare dal teatro (testo, personaggi) e di farsi annientare da esso" (in Anonimo, 1955: 17). Ci pare in definitiva che Strehler, come aveva fatto Renato

[13] Nel Programma di sala (1955) dell'allestimento si può leggere: "L'immagine erotico-folcloristica di Lorca che tanta critica ci propone può anche apparire spesso uno schema di comodo, dietro al quale appare il volto più vero di un poeta che vuole scoprire, cantando, *un'altra legge*, un altro ritmo delle cose e degli eventi, una misura e un profilo dell'uomo più naturale ed universale, piuttosto che abbandonarsi soltanto alla magia dei suoni e delle immagini. […] Questa tragedia finale, che io definirei della 'costrizione' nel senso più totale della parola, rivolta tutta e soltanto contro la 'libertà' e la 'vita' anch'esse nel senso più largo e primitivo, ci porta –con la tipicità che la crisi familiare ha sempre nel suo quadro storico e che la parabola delle cinque figlie brutte e della madre mostruosa [illustra?]– dinanzi ad una problematica assai lontana sia dal bozzetto drammatico sia dall'astrazione di una tragedia che volesse apparire come unico ed esclusivo avvenimento di poesia. Ma non è la poesia uno strumento così infallibile di conoscenza? E *Bernarda Alba*, opera di poesia, in definitiva ci aiuta a conoscere". Desidero ringraziare l'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano nella persona di Silvia Colombo per la preziosa collaborazione che ha fornito alle mie ricerche.

Simoni (1947) nello scrivere, anni prima, dell'allestimento di Pandolfi, colga il duplice piano –realismo e trasfigurazione lirico-simbolica– del testo di Lorca. Non si tratta più semplicemente di plaudere all'approdo da parte del drammaturgo granadino ad un genuino linguaggio teatrale, o non semplicemente di ricondurre il suo testo alle dominanti forme stilistiche del realismo o, peggio, a presunte rivendicazioni militanti. Ci si muove ora in un territorio non distante da quello stile maturo di Strehler che è definibile come una sorta di realismo lirico, frutto di un consapevole amalgama di tecniche diverse e che si delinea tenendo conto della difficile condizione in cui viene a trovarsi l'interprete (e ovviamente il direttore di scena) in quanto mediatore[14]. Per il nostro regista l'interprete non è più "demiurgo ma strumento della creazione", dal momento che –sono ancora parole sue– "La parola stile per l'interprete mi suona come offesa"; è necessaria, piuttosto, la "totale umiltà" da parte di questi, in modo da conservare "la possibilità di aderire ad ogni fatto drammatico, senza deformarlo con intrusioni soggettive" –in un modo affine a quello in cui dovrebbe operare un buon traduttore, saremmo tentati di aggiungere, ripensando, per contrasto, al modo di procedere cui talvolta si abbandona Bodini. Per i migliori, inoltre, questa "disponibilità teatrale" comporta, superato il rischio dell'inerzia e di una nudità priva di carattere, la "possibilità di essere tutto, rimanendo se stessi e di comunicare quello che è tipico, insostituibile e quindi valido per tutti" (in Anonimo, 1955: 17).

Lo spettacolo ebbe una accoglienza critica complessivamente assai buona, che, come sovente accade per gli allestimenti del Piccolo Teatro (e non solo per essi), traboccò su numerosi quotidiani e raggiunse persino riviste di carattere generalista. Tra le molteplici recensioni[15], alcune sono francamente elogiative nei riguardi di Strehler, delle principali interpreti e dello scenografo Damiani. Così, ad esempio, i contributi di Eugenio Ferdinando Palmieri (aprile e maggio 1955), di Giulio Trevisani (aprile 1955), di Dario Paccino (aprile 1955), di Luciano Lucignani (maggio 1955), di Giuseppe Lanza (maggio 1955), di Guido Rocca (maggio 1955), di Giuseppe Ciocia (maggio 1955) e di Roberto Rebora (maggio e giugno 1955). Scrive Palmieri (1955a) nelle sue generose considerazioni: "Alla regia di Giorgio Strehler dobbiamo uno spettacolo sapientemente calcolato, una rappresentazione che con le sue tensioni, i suoi ritmi, le sue tinte, le sue pause, le sue molte particolarità, rende perfettamente negli 'interni' e nell''esterno' costruiti da Luciano Damiani lo spirito dell'opera, quei fremiti, quei terrori, quella Spagna offuscata dall'estate, quei furori"; e ancora (Palmieri, 1955b), prima di elogiare le interpreti: "Al Piccolo Teatro lo spettacolo inscenato da Giorgio Strehler è ammirevole, e il successo è fervido". "Laerte" (1955) - lo stesso Palmieri sotto pseudonimo? – sostiene: "[…] a noi sembra il miglior copione di Lorca per le psicologie che rivela, per l'asciuttezza del linguaggio, per l'equilibrio, per la coesione. Il successo è clamoroso. La regia di Giorgio Strehler rende perfettamente lo spirito e lo stile dell'opera, e Sarah Ferrati […] è un'interprete ammirevole della tirannica Bernarda nell'arsura della grande estate spagnola". Sulla stessa falsariga si

[14] Si veda la sintesi di Hirst (1993: 25-36) e, in merito al sincretismo del suo 'metodo', soprattutto le parole del regista raccolte in Strehler e Ronfani (1986: 192-193).

[15] Ai nostri fini, risultano meno interessanti quelle uscite sulla stampa quotidiana e serale il 21 aprile, giorno del debutto, dal momento che si limitano a presentare l'opera di Lorca e ad annunciare l'allestimento del Piccolo. Tra di esse, segnaliamo comunque l'articolo di Arturo Lazzari (1955), che sulla *Voce Comunista* propone una lettura intrisa di ideologia: "Bernarda Alba è una padrona autoritaria e severa, impregnata di superstizioni religiose, piena della atavica boria del proprietario terriero; alle figlie, naturalmente, ha dato un'educazione tutta esteriore, fatta di rispetto artificioso verso i genitori, verso la Chiesa, verso una morale bigotta e dogmatica"; in Bernarda che invoca il castigo per la figlia della Librada, Lazzari vede affiorare "tutto quel sanguinario furore teologico, retaggio tristo della Spagna cattolica, che nei secoli aveva innalzato i roghi dell'Inquisizione, e al tempo di García Lorca insanguinava le piazze con le vittime della falange". Di scarsa consistenza è l'articolo di Lincoln Cavicchioli (1955), che si limita a vedere nei personaggi della *pièce* le "creature di un dramma amoroso […], nel quale il protagonista –invisibile ma presente e addirittura immanente– è, per logica naturale, un uomo".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

muove Trevisani: "La regia di Strehler ha penetrato lo spirito del dramma e ne ha suggestivamente espresso l'atmosfera. [...] [Alle attrici] il maggior merito dell'esecuzione, che ad ogni atto (e specie al secondo) è stata vivamente applaudita. Belle le scene di Luciano Damiani". "Vice" (1955a) sottolinea la capacità con cui Strehler ha reso l'atmosfera del dramma lorchiano: "Valendosi di realistiche scene, veramente belle, ideate da Luciano Damiani, e armonizzando plasticamente la interpretazione delle sue attrici, Giorgio Strehler ha realizzato uno spettacolo mirabile, e non solo per l'intensità coloristica, ma anche e soprattutto per l'espressiva evidenza con cui ha creato la cupa atmosfera di lutto e di costrizione che avvolge i personaggi"; il critico osserva, tra le altre cose, che "La signora Ferrati è riuscita ad umanizzare il suo personaggio"; meno attenta ai riscontri dell'allestimento è una seconda recensione firmata dallo stesso "Vice" (1955b). Nella vicenda evocata da Lorca, secondo Paccino (1955), nonostante "la scabrosità del tema, non c'è niente di naturalistico, niente di azzardato, di turgido. Si deve lavorare, da parte del regista, come in un'equazione infinitesimale, dove tutto è necessario, tutto è evidente, ma nello stesso tempo si tratta esclusivamente di riferimenti, allusioni. García Lorca non ha inteso fare un dramma del sesso. Molto più ambiziosa era la sua meta: cantare l'infinita pena della vita torturata, uccisa, dal pregiudizio, che stava dilatandosi, in quel momento, sull'intera Spagna"; l'articolista ritiene che il regista abbia "saputo dar corpo alle immagini di García Lorca con tutta la discrezione e con la sensibilità richieste" e che la rappresentazione della *Casa di Bernarda Alba* sia "una delle più notevoli del Piccolo Teatro di Milano. Insuperabile interprete di Bernarda l'attrice Sarah Ferrati"[16]. Lucignani (1955) trova che la *pièce* di Lorca sia una "Tragedia perfetta, […] che la direzione di Giorgio Strehler ha animato in modo mirabile. Eccellente l'interpretazione di Sarah Ferrati, che questa nostra attrice può degnamente mettere accanto a quella della *Pazza di Chaillot* e a quella di Liubòv Andreièvna nel *Giardino dei ciliegi*. Accanto a lei si notano la Dolfin, Dandolo e Franchini". Dal canto suo, Lanza (1955: 8) ritiene che l'allestimento di Strehler avvicini la *pièce* a un alto "grado di incandescenza catartica", forse superiore a quello che seppe imprimervi lo stesso Lorca, di certo più convincente della versione di Pandolfi: "Strehler è stato, ancora una volta, regista maiuscolo. Ci ha dato il senso di una autenticità umana e ambientale in virtù soprattutto della maestrevole scansione del dialogo. Recitazione sapientemente ritmata, con pause in cui un volger d'occhi, un gesto appena accennato, un lontano rintocco facevano sentire, vorrei dire, il brulichio dei pensieri in quelle donne abbrunate". Lanza è entusiasta anche della recitazione di Sarah Ferrati: "In lei […] Bernarda Alba ci è apparsa un personaggio quasi nuovo, con una sua intimità misteriosa". Poco prima Lanza (1955: 7) ha osservato: "Nell'interpretazione odierna il personaggio appare com'è, più complesso, più mosso, e tutta l'opera ne risulta trasfigurata. È più chiaro che sotto l'albagia di casta e il conformismo intransigente di Bernarda c'è un terrore che lei forse non vuole confessare a se stessa: il terrore della sessualità che sente fermentare nelle figlie". Rocca (1955) accomuna nei suoi apprezzamenti Strehler ("si è preoccupato di rendere attraverso una rigorosa limpidezza stilistica il vero spirito dell'opera […]. Tra la possibilità di scelta fra una facile condiscendenza al clima del dramma popolaresco ad un compiacimento per gli effetti folcloristici, e le crude secchezze della tragedia antica, il regista ha scelto quest'ultima più difficile via; fra la generica riproduzione di un colore locale e le vere tinte del dramma, ha scelto la puntualizzazione estrema, attraverso i silenzi, i ritmi lenti e il contrappunto di un'orchestrazione più wagneriana che latina. Ed è proprio da questi silenzi che il dramma erompe in tutta la sua primordiale violenza, giustificato, agghiacciante, moltiplicato"), le interpreti ("Nella realizzazione di questo clima di tregenda hanno la loro parte gli effetti di un'interpretazione eccellente: il vigore e la precisione di Sarah Ferrati […]; la giovinezza tutta ardori di Marina Dolfin […]; la velenosa gelosia di Valentina Fortunato […];

[16] Battistini (1980: 142) ripropone alcuni passi della recensione di Paccino, insieme a estratti di quelle di Rocca (1955) e A. M. (1955).

la cattiveria pettegola, il servilismo ipocrita di Giusi Dandolo nella parte della serva Ponzia; la stridula follia di Teresa Franchini nei simbolici panni e nelle lunari apparizioni della vecchia nonna […]; la precisa recitazione di tutte le altre") e lo scenografo ("[…] magnifiche scene di Damiani"). Lo stesso fa l'articolista che sull'*Ottagono* si firma A. M. (1955): "Racchiusa nelle bellissime scene di Enrico [*sic*] Damiani, la tragedia è stata inscenata da Giorgio Strehler in modo mirabile. Bisogna sempre più ammirare questo giovane regista per la continua ricerca, per la capacità che lo sorregge, per l'intelligenza dei suoi allestimenti. Alcuni momenti della rappresentazione hanno raggiunto una intensità di atmosfera che raramente è dato vedere sulle nostre scene; ma tutto lo spettacolo è stato mantenuto su di un tono elevatissimo. Sarah Ferrati è stata una imperiosa, volitiva, appassionata protagonista. […] Bravissima è stata Valentina Fortunato nell'interpretare l'arida vita di Martirio; mentre Marina Dolfin ha felicemente vissuto l'accesa giovinezza di Adele, forse eccedendo, a volte, in toni esasperati non necessari o non sentiti". E sono di entusiasmo le parole che Valentino Fusi (1955a, poi riproposto a pochi giorni di distanza in 1955b) dedica al direttore di scena ("Giorgio Strehler ha dichiarato –durante una intervista alla TV– che la sua regia si basa non tanto sull'erotismo sfrenato delle sorelle, quanto sull'atmosfera di tensione prodotta dalla dittatura di Bernarda Alba. Lo spettacolo allestito al Piccolo Teatro è da considerarsi fra i più belli apparsi sui nostri palcoscenici in questi ultimi anni"), alle interpreti (su tutte loda la Ferrati, che "ha sostenuto il ruolo di Bernarda Alba con le risorse più convincenti della sua straordinaria personalità") e a Damiani (le cui tre scene gli sono parse "stupende"). Ciocia (1955) segnala che "Giorgio Strehler, felice quando riesce ad incontrare una opera congeniale –e questa è una– ha fondato il suo lavoro su rapporti di movimento e di colore: bianco di muri e nero di vestiti di lutto, mossi con sicurezza e con ritmi di intensa gravità, per cui ognuna delle cinque sorelle e Ponzia, la vecchia serva, risultano legate assieme da un filo evidente solo al loro reciproco muoversi. […] Fra le cose belle sono da notare gli atteggiamenti ora drammatici ora statuari (ma non mai statuari a vuoto) che assumono la Ponzia (Giusi Raspani Dandolo), Martirio (Valentina Fortunato), Bernarda (Sarah Ferrati) e Adele (Marina Dolfin)". Per Roberto Rebora, che ritiene alcuni passi della "Charla sobre teatro" di Lorca indicativi "della doppia attenzione del poeta sulle cose: attenzione realistica e attenzione fantastica" (1955b: 23), "Giorgio Strehler ha aggiunto allo stupendo risultato della *Villeggiatura* un'altra prova che testimonia a quale grado di maturità interiore sia giunto il regista del Piccolo Teatro. Maturità che si concreta sul palcoscenico nella presenza di un teatro consapevole e corrispondente all'ordine della poesia più che all'estro o agli impulsi emotivi. Alla base della realizzazione di Strehler c'è la lettura di Lorca dalla quale è derivata la restituzione scenica della sua voce, nelle intonazioni, nell'aria, negli echi, nei muri, nei silenzi, nei segreti, nel terrore, nella ribellione. Una regia magistrale" (1955b: 24). Di interesse la notazione per la quale l'esito raggiunto sia il risultato di una lettura attenta e non meramente intuitiva, parte di un approccio avvolgente e sistematico. Rebora esalta parimenti Sarah Ferrati, la quale "ha sostenuto la funzione del personaggio [di Bernarda] come un lucido delirio, come un'immagine predestinata che doveva uccidere in se stessa ogni fantasia" (1955b: 24). Il mese precedente, in un'altra recensione, Rebora (1955a) aveva sottolineato come Strehler avesse "dato ai tre atti le dimensioni proprie della realtà esasperata dove i particolari si caricano di significato senza per questo divenire simboli. […] Una regia magistrale che si identifica con la misura stessa della poesia". Anche Vittorio Buttafava (1955), pur incorrendo nel luogo comune del "poeta del folclore e dell'istinto", segnala l'allestimento come "uno degli spettacoli più belli e rigorosi degli ultimi anni" e coglie nella *pièce*, che sottrae a ogni ispirazione politica, "un meccanismo drammatico che aumenta di vigore di atto in atto fino all'esplosione finale". Persino chi, come Guido Gamberini, scrivendo dell'allestimento a Como, manifesta qualche perplessità sul registro con cui Lorca ha costruito l'opera –ci torneremo più sotto–, osserva che Strehler "ha offerto una regia

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

estrosamente fedele alla sintassi lorchiana. Diremmo che si è trovato a suo agio in questo lavoro dalle luci ritagliate e ossessive, in cui il problema è di collocare e di muovere i personaggi nel clima, evitando le distorsioni e le iperboli"; il recensore rileva inoltre che le scene di Damiani sono di "scabro e riarso vigore" e che tra le interpreti (oltre alla Ferrati, che "con un gioco sottilissimo di rimbalzi e di cadenze", ha evitato il rischio del formalismo nell'incarnare Bernarda) si segnala il personale successo dell'anziana Teresa Franchini, la quale, nelle vesti di María Josefa, "ha raccontato, con una concitazione dolce e svagata, la sua favola triste e presaga". Anche il giornalista che su *Ul Tivan* si firma "Lon." (1955) riconosce in Strehler "il severo coraggio di rischiare la monotonia per mettere in un canto qualsiasi effetto plateale, a scapito dell'intelligenza di ogni parola, ogni sguardo, ogni moto d'anima suggerito dal testo", riservandosi gli unici appunti per qualche "forzatura buffa" nella interpretazione del personaggio di Poncia e per l'assenza di qualche "tinta grottesca" in quello della madre di Bernarda[17].

Alla luce di queste notazioni, a noi resta il cruccio di non poter confortare la percezione dei recensori con la visione di una registrazione filmata dello spettacolo. Come si è visto, ad attrarre in particolare l'interesse di diversi critici è la scenografia di Damiani. Ciò accade anche per Carlo Terron (1955), in una recensione piuttosto articolata pubblicata sul *Corriere Lombardo* del 22-23 aprile; dopo aver elogiato Sarah Ferrati ("Sarah Ferrati è riuscita ad annullare completamente se stessa –temperamento e modi– quasi per così dire a lasciarsi invadere e modellare dal personaggio, estraendo da esso, e da esso soltanto, toni, atteggiamenti, impulsi e reazioni; isolandolo in una tragica incomunicabilità, la cui energia, incrinata da impercettibili mancamenti e fuggevoli stanchezze, ha fatto indovinare un'ulteriore disperazione. È un'interpretazione che cimenta, momento per momento, l'intelligenza dello spettatore"), scrive il critico: "Della minuziosa e penetrante regia a maglie allentate dello Strehler [...] sono risultati particolarmente a fuoco certi ritmi lenti e tesi fra pause e sospensioni cariche di fatalità del secondo e terz'atto. [...] Funerei costumi di Ezio Frigerio e bella assai la scena dell'ultimo atto di Luciano Damiani". Più in là si spinge A. F. (1955): "Davvero stupende le scene di Luciano Damiani: esse sono opera di un pittore e di un poeta il quale serve ed integra un testo con visioni che fanno blocco con esso". "Senior" ricorda che "Il pubblico […] ha giustamente applaudito una bellissima scena di Luciano Damiani". Analogamente, sostiene il già ricordato Giuseppe Lanza (1955): "Molto belle le scene di Luciano Damiani, specie quella dell'ultimo atto". Tanto più significativo risulta l'apprezzamento del lavoro di Damiani da parte di Eligio Possenti (1955) sul *Corriere della Sera* ("Belle scene di Damiani, bellissima quella del terzo atto"), se si pensa che la sua recensione non evita qualche chiaroscuro: Possenti, in effetti, non risparmia critiche alla lentezza, a suo dire eccessiva, del primo atto, nel quale denuncia pure una marcata uniformità interpretativa.

Invece, per Salvatore Quasimodo, che scrive dello spettacolo sul settimanale *Tempo* ai primi di maggio del 1955, l'ambientazione scelta tradisce in qualche misura il dettato lorchiano (mentre una svista tradisce il recensore, che prende lo stallone evocato nel terzo atto dell'opera per un mulo; la traduzione di Bodini era stata in questo punto corretta). Convinto che nella *Casa di Bernarda Alba* "la 'decadenza' di certa sua poesia trov[*i*] una soluzione nel naturalismo: il linguaggio è più concreto e la tragedia, invece che descritta, avviene", Quasimodo (1955) osserva che "Il regista Giorgio Strehler, che s'è servito della traduzione di Vittorio Bodini (uno scrittore che conosce il corpo e la forza delle parole), è riuscito a ottenere da quell'inferno di

[17] Valutazioni positive, più o meno calorose, per Strehler e gli interpreti si ravvisano anche nelle recensioni di A. F. (1955) e M. S. (1955). C. P. (1955) parla di "interpretazione esemplare" delle attrici ma nulla dice del regista. Vi sono apprezzamenti per l'allestimento del testo al Donizetti di Bergamo negli articoli di E. B. (1955) e U. R. (1955); quest'ultimo si profonde in elogi pure per le scene di Damiani.

donne scatenate e represse, un ritmo sostenuto, seppure lento nello svolgersi della tragedia. Forse non ci ha dato, l'ora, il tempo, il luogo d'una Spagna accecata dal sole nei suoi cortili ossei. L'estate, la pianura col canto dei mietitori, l'afa delle notti, sono state mortificate: un po'di crepuscolo è sceso sul 'patio' e nelle anime. Meno in quella di Sarah Ferrati che ha determinato con rigore di scena, crudeltà di sentimenti il migliore personaggio del teatro di Lorca". Insomma, pare non essere stato trasmesso appieno quel senso di oppressione che l'ambiente, comprese le condizioni climatiche, esercita sui personaggi, come se al regista e al suo scenografo fosse sfuggita quella comune mediterraneità che, peraltro, Bodini nel suo approccio tanto aveva messo in evidenza in Lorca.

I pareri dei critici, ovviamente, non sempre risultano coincidenti: Silvio Giovaninetti (1955) sul *Popolo di Milano* sottolinea come l'opera di Lorca trascenda il motivo passionale e il colorismo, trovando la propria modernità nelle analisi umane e nel "patetismo stupefatto che una sensualità primigenia spande coralmente", oltre che nella critica dell'ambiente; del regista opina, in modo chiaroscurale, che "[…] ha cercato […], ci sembra, le immediatezze chiare e eloquenti nei personaggi per la conquista di una teatralità forte. Confessiamo che avremmo voluto vederlo penetrare maggiormente certe figure dall'interno: Adele, ad esempio, o la Ponzia, e un po' tutte le sorelle; ma questo regista non delude mai: quando schiva un pericolo conchiude altrove: ed ha conchiuso ieri il suo nuovo spettacolo con effetti smaglianti, ora di poetica fantasia, ora di lampeggiante bravura"; si capisce che questo passo preluda a un elogio delle attrici. A fronte di un giudizio positivo tributato alle interpreti ("La parte di Bernarda è stata sapientemente recitata da Sarah Ferrati. Tutte le altre attrici le hanno fatto degna corona"), Domenico Manzella (1 giugno 1955) manifesta certa freddezza nel suo giudizio sulla regia: "[…] ha saputo creare un'atmosfera pertinente alla tragedia". Apertamente critica è la posizione espressa da Icilio Ripamonti sulle colonne dell'*Avanti!*: non apprezza il fatto che Pepe non appaia (ma ricordiamo che è il testo di Lorca a non prevederne la presenza in scena) e rivolge il suo gradimento al secondo atto, serrato ed efficace, piuttosto che a quello conclusivo, nell'insieme di una interpretazione che gli appare esplicita in eccesso: "Gli attori, spesso nel terzo atto, troppo dichiarano la loro tragedia e parallelamente si diminuisce quel dramma di sentimenti proiettati, delle ombre dei sentimenti, che una così grande importanza ha nel teatro di Lorca, e massimamente in quest'ultimo dramma. Il secondo atto ci è sembrato il migliore, appunto perché in esso tutto è maggiormente costretto, stipato e il dramma serpeggia fra di loro con una rapidità vibrante e velenosa". Insomma, secondo Ripamonti, il modo in cui nell'allestimento si dice, in parte copre quel che non si dice e che si dovrebbe dare a intendere in altro e più sottile modo.

Anche Vittorio Vecchi nella sua recensione manifesta qualche perplessità in merito alle scelte registiche di Strehler e pare aver gradito maggiormente, per la sua superiore immediatezza, l'allestimento del 1947 di Pandolfi - come lui, collaboratore della rivista *Il Dramma*, che quell'allestimento aveva promosso:

> Giorgio Strehler si è trovato davanti a un arduo compito. C'erano due vie di scelta: o sottolineare la classica nudità dell'opera, fissarla in un'assurda ipotesi alla quale il circostante mondo si ribella o affrontarla come dramma a se stante con gli appigli, e snodature che lo stesso testo offre. Strehler regista composito, anche se composito per vivi ingredienti, si è attenuto al secondo modo e questa regia è discontinua, non attinge al nucleo dell'opera, ne è la genialoide variazione. Tutte quelle che sono le costanti, diremo così, espressionistiche del modo di inscenare di Strehler sono venute fuori per un dramma che ha una nudità classica. Gli squarci della madre di Bernarda Alba che sorge, come da un pozzo, a proporre la sua non vissuta vita, si sono offerti, soprattutto al finale del primo atto, come pretesti esornativi; e i silenzi e le pause non fanno la misteriosità degli eventi che dentro casa si svolgono.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

> La materia si è un po' ingarbugliata e viene facile il confronto con l'edizione della stessa opera dataci da Vito Pandolfi il quale, con spietata conseguenza, senza indulgere a nulla, giunse con la sua regia alla fermezza del bassorilievo.
> Siamo qui a riconoscere che i felici tratti non mancano, le sorprendenti soluzioni anche. Manca però la interezza, l'unità della regia. Una corrispondente accettazione della moderna classicità dell'opera. (Vecchi 1955: 30)

Vecchi, in verità, non pare convinto nemmeno della interpretazione cui ha assistito e solo la scenografia del terzo atto di Damiani gli appare "Appropriata" ("meno quella del primo e secondo").

Dal canto suo, Orio Vergani (1955) è tra i pochi, con "Senior" e Guido Gamberini, ad esprimere un giudizio negativo che, ancor prima che la compagnia e il suo responsabile, investe Lorca. "Senior" (1955) riconoscendo alla *pièce* una composizione corale che raggiungerebbe la sua più potente espressione nelle note alte, segnala anche la debolezza, a suo dire, delle variazioni lente e sommesse: "[…] questo scompenso fra le componenti del dramma ha impedito alla regia di trovare un tono di conforme e costante giustezza; ci sono stati momenti di forte drammaticità, ottimi tocchi di colore, ma non ci è parso che la composizione abbia raggiunto una sua convincente unità"; questo giudizio non impedisce, invece, al recensore di lodare la bravura delle interpreti. Vergani ascrive l'opera alla letteratura regionalista o folcloristica e si ha come l'impressione che ritenga già visto ciò a cui assiste e già scritto nel primo atto dell'opera il suo finale. Bernarda, che si staglia a difendere "il mito dell'onorabilità del casato", è agli occhi del recensore un personaggio "immobile", una sorta di "bella e drammatica statua in una nicchia", una figura che "non ha un dramma personale: ma una fissazione. È un'austera strega: ma la sua disumanità non è giustificata teatralmente". A Vergani pare interessare poco il vincolo esistente tra l'ambiente sociale e ideologico circostante e il comportamento della protagonista. Il risultato è un indesiderato distanziamento estetico ed emotivo, che tuttavia non gli impedisce di segnalare l'esemplarità delle interpretazioni e, una volta di più, le "belle scene di Luciano Damiani": "La recitazione concitata, febbrile, a lentissime pause o a improvvisi scoppi di grida fameliche [...] accentua con singolare forza i valori tragici di una tragedia la cui catastrofe è però scritta nel patio di Bernarda Alba fin dalle prime battute, ma che [...] non commuove perché nel dramma –che Lorca chiama un quadro fotografico– il poeta non riesce a trovare la via della pietà, del pianto e della condanna". Garbatamente il già citato Giovaninetti (1955) a sua volta manifesta così le limitatezze che riscontra nel personaggio di Bernarda: "Avremo torto, ma daremmo tutta la commedia, sia pur bella ed energica, per le scene di contrasto fra le sorelle ingelosite e intese a straziarsi, o per i ritrattini della gentile e impudica Adele e della livida e cattiva Martirio; due figure che superano, nel profondo, lo stesso 'carattere' della madre, troppo ferma e chiara e in un certo senso testualmente facile". Anche Gamberini (1955) trova poco convincente e veridico il personaggio di Bernarda, chiamato a incarnare il fardello della tradizione: "Lorca ci ha voluto dare un clima e c'è perfettamente riuscito. Ma, appunto per questo, il tema della tradizione marcia a vuoto, è costruito, declamato, incasellato, artisticamente neutro e incolore. La tradizione non è sentimento contro sentimento, spinta primordiale, immanente fatalità drizzata contro la fatalità della carne. Ecco perché Bernarda manca di pathos. La sua terribilità è gratuita, ciarliera, presuntuosa. Potrebbe essere un idolo, superstizioso e crudele, ed è, viceversa, un manichino, una donnetta occhiuta e caparbia, cui la catastrofe suggerisce soltanto l'espediente, senza baleni e senza rintocchi."

Sono parole che quasi paiono anticipare l'attenuarsi del richiamo del teatro di ambientazione rurale di Lorca. Dagli anni Sessanta la critica ha segnalato in Italia un diffuso declinare presso il grande pubblico dell'interesse verso la produzione letteraria del granadino (vi si riferisce Samonà nel 1986, data in cui scrive il contributo raccolto in libro nel 2003: 131), mentre si prepara l'avvento nel decennio successivo di studi filologico-letterari avulsi da quelle

incrostazioni biografiche e militanti che ne avevano condizionato in qualche misura la ricezione precedente (così, Morelli, 1986). Lo stesso diagramma inerente alle rappresentazioni delle *pièces* lorchiane mostra una flessione a partire dalla metà degli anni Sessanta (Locatelli, 2007: 172), probabilmente anche a conseguenza di una mutata sensibilità estetica (e al netto di una diminuzione complessiva del numero dei biglietti venduti per gli spettacoli teatrali rispetto agli anni Cinquanta): l'avanguardia teatrale del tempo reagisce al neorealismo con personalità di spicco che prendono le distanze dalla tradizione anteriore. Ritornando, per concludere, all'incrociarsi della traiettoria del Piccolo Teatro con Lorca, è indubbio che, al di là di qualche possibile dissonanza, la messa in scena di Strehler della *Casa di Bernarda Alba* rimanga una pietra miliare, quando non uno scomodo termine di paragone, nella storia degli allestimenti del capolavoro di Lorca nel nostro paese: e questo per il livello artistico della resa e per la capacità di penetrazione, filologica ed emotiva, del dettato di partenza. È pur vero che Strehler non ripropose il testo nella programmazione del Piccolo, a differenza di quanto accadde con altri[18]; di sicuro, sfide diverse ne stimolavano maggiormente l'eclettica ricerca. In ogni caso, che il regista triestino abbia scelto di allestire *La casa di Bernarda Alba* non è forse più rilevante della circostanza che non sia più tornato su di essa?

Bibliografia

A. F. (1955) "*La casa di Bernarda Alba* di García Lorca, al Piccolo Teatro", *Il Sole*, [Milano], 22 aprile.

A. M. (1955) "*Bernarda Alba* e *Invito al Castello*", *L'Ottagono*, maggio.

ANONIMO (1955) "Intervista a quattr'occhi con Giorgio Strehler", *Sipario*, 116, dicembre, pp. 17-19.

ANTONUCCI, Fausta (2015) "Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de *La casa di Bernarda Alba* a confronto" in Nancy De Benedetto, Ines Ravasini, a c. di, *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia Editore, pp. 155-175.

BATTISTINI, Fabio (1980) *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese.

BATTISTINI, Fabio, Caterina PIRINA (1987), a c. di, *Gli spazi dell'incanto: bozzetti e figurini del Piccolo Teatro, 1947-1987,* Milano, Silvana Editoriale.

BENTOGLIO, Alberto (1997) "L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)" in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, a c. di, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, parte I, pp. 75-84.

——— (2002) *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia.

BUTTAFAVA, Vittorio (1955) "Le cinque zitelle d'una casa andalusa. Applaudito a Milano il capolavoro di García Lorca", *Oggi*, 5 maggio, p. 53.

[18] Un solo esempio di un'opera allestita nella stessa stagione 1954-1955: *Il giardino dei ciliegi*, di nuovo in scena nella stagione 1973-1974. *La casa di Bernarda Alba* tornerà tuttavia al Piccolo nella parte finale del 1994, parzialmente, quando Calixto Bieito come regista invitato vi tiene un laboratorio diretto agli allievi del centro e volto alla preparazione di alcune scene della *pièce* (nell'ambito del 3º Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa), e soprattutto nel novembre 2009, come produzione esterna in occasione dell'allestimento diretto da Lluís Pasqual presso il Piccolo Teatro Studio - dopo gli spettacoli a Barcellona e Madrid dei mesi precedenti -, con Núria Espert e Rosa Maria Sardà rispettivamente nei ruoli di Bernarda e Poncia. Nella sala sperimentale del Piccolo, come noto, Pasqual aveva presentato la prima mondiale del dramma *El público* il 12 dicembre 1986, a oltre cinquanta anni dalla sua stesura.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

Cascetta, Annamaria (1997) "Le intenzioni degli esordi" in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, a c. di, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, parte I, pp. 27-34.

Castillo Lancha, Marta (2008) *El teatro de García Lorca y la crítica. Recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.

Cavicchioli, Lincoln (1955) "Un dramma per sole donne", *Stampa Sera*, [Torino], 21 aprile.

Ciocia, Giuseppe (1955) "Teatro", *Città di Milano*, maggio.

C. P. (1955) "Bagliori d'inferno in casa della vedova", *Gazzetta Sera*, [Torino], 22 aprile.

De Benedetto, Nancy (2016) "Vittorio Bodini ispanista e traduttore. Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo", *Rassegna Iberistica*, XXXIX, 106, pp. 227-244.

Di Pastena, Enrico (2016) [Recensione a] "Nancy De Benedetto, Ines Ravasini (a c. di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia Editore, 2015, 282 pp.", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 19, pp. 383-388.

—— (2019) "*La casa di Bernarda Alba* in Italia: l'allestimento di Vito Pandolfi (1947)" in Enrico Di Pastena, a c. di, *Mediazioni letterarie: itinerari, figure e pratiche*, Pisa, Pisa University Press, vol. 2, pp. 431-465.

Di Pinto, Mario (1954) "Federico García Lorca, *Teatro*, Prefazione e traduzione di Vittorio Bodini, Torino (Einaudi), 1952", *Filologia romanza*, 4, ottobre-dicembre, pp. 109-112.

Dolfi, Laura (2006) *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni.

—— (2015), a c. di, *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Unipr Co-Lab, <http://hdl.handle.net/1889/2889>.

Douël Dell'Agnola, Catherine (1998) "Strehler, Brecht e la drammaturgia del reale" in *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1998, parte II, pp. 75-85.

E. B. (1955) "*La casa di Bernarda Alba* di García Lorca", *Giornale del Popolo*, [Bergamo], 7 maggio.

Fusi, Valentino (1955a) "Il dramma di Bernarda Alba nell'ultima opera di Garcia Lorca", *Corriere di Monza*, 10 maggio.

—— (1955b) "*La casa di Bernarda Alba* di F. García Lorca", *Corriere dell'Adda e del Ticino*, [Lodi], 14 maggio.

Gaipa, Ettore (1959) *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli.

Gallo, Ugo (1952) *Storia della Letteratura Spagnola*, Milano, Accademia.

Gamberini, Guido (1955) "Applauditissima ieri al «Sociale» *La casa di Bernarda Alba* di García Lorca", *Provincia*, [Como], 6 maggio.

García Lorca, Federico (1945) *Teatrino di Don Cristóbal. Farsa guignolesca*, traduzione di V. Bodini, *Aretusa*, novembre 1945, p. 1-11.

—— (1946) *La casa di Bernarda Alba*, traduzione di A. Recanati, *Il Dramma*, 15 agosto-1º settembre, 19-20, pp. 13-29.

—— (1952), *Teatro*, Einaudi.

—— (1955) *La casa di Bernarda Alba*, traduzione di A. Recanati, Roma, L.E.O.

—— (1968), *Teatro*, Einaudi.

García Lorca, Federico (1993) *La casa di Bernarda Alba* in *Tutto il teatro*, traduzione di E. Clementelli, Roma, Newton Compton, pp. 465-502.

Giannone, Antonio Lucio (2017) "Prefazione", in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa. (1914-2014). Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, Bari, 3-4, 9 dicembre 2014)*, Besa, Nardò, 2017, 2 tomi, t. 1, pp. 9-14.

Giovaninetti, Silvio (1955) "*La casa di Bernarda Alba* di García Lorca al Piccolo Teatro", *Il popolo di Milano*, 22 aprile.

Guazzotti, Giorgio (1965) *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi.

Hirst, David L. (1993) *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Huerta Calvo, Javier (2019) "Introducción" in F. García Lorca, *Teatro completo*, dir. J. Huerta Calvo, a c. di S. Santiago Romero e J. Domingo Martín, Madrid, Edición del Instituto del Teatro de Madrid/Verbum, pp. 9-52.

Laerte (1955) "Bernarda Alba", *Candido*, [Milano], 1 maggio.

Lanza, Giuseppe (1955) "La casa di Bernarda Alba", *Teatro Scenario*, [Roma], 7, maggio, pp. 7-8.

Lazzari, Arturo (1955) "Casa di Bernarda Alba", *Voce Comunista*, [Milano], 21 aprile.

Locatelli, Milena (2007) "Le «possibilità» del teatro di Federico García Lorca: il caso italiano" in Fausta Antonucci, a c. di, *Percorsi del teatro spagnolo in Italia e Francia*, Firenze, Alinea, pp. 157-191.

Locatelli, Stefano (2015) *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e del sistema teatrale italiano*, Milano, Centro delle Arti.

Lon. (1955) "Casa senza porte", *Ul Tivan*, [Como], 7 maggio.

Lucignani, Luciano (1955) "Il capolavoro di García Lorca, *Vie Nuove*, [Roma], 1 maggio.

M. S. (1955) "*La casa di Bernarda alba* di García Lorca", *Corriere degli Artisti*, [Milano], 5 maggio.

Macrì, Oreste (1946) "Il teatro di Federico García Lorca", *La Rassegna d'Italia*, I, 5, maggio, pp. 30-39.

Mambrini, Clarissa Egle (2013) *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Vignate, Lampi di stampa.

Mancini, Guido (1949), *Figure del teatro spagnolo contemporaneo*, Lucca, Circolo Culturale Serra, 1949.

Manzella, Domenico (1955) "Il lutto si addice a Bernarda Alba", *La Nostra Tribuna*, [Piacenza], 1 giugno.

Montanelli, Indro (1951) "Senza sapere il suo nome i pastori recitano i suoi poemi", *Corriere della Sera*, 4 settembre, p. 3.

Morelli, Gabriele (1986) "Fortuna literaria de García Lorca en Italia", *Ínsula*, 478, p. 4.

—— (2013) "Indro Montanelli intervista Federico García Lorca (verità, dubbi e congetture", *Il confronto letterario*, LVIII, pp. 255-267.

Moscati, Italo, *Strehler: Vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Camunia, 1985.

Paccino, Dario (1955) "Un Lorca postumo al Piccolo Teatro di Milano", *Il Nuovo Corriere*, [Firenze], 29 aprile.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

PALMIERI, Eugenio Ferdinando (1955a) "Nella *Casa di Bernarda Alba* il García Lorca migliore", *La Notte*, 22-23 aprile.

—— (1955b), "L'immagine di una tradizione", *Epoca*, 1 maggio, p. 71.

POSSENTI, Eligio (1955) "*La casa di Bernarda Alba*. 3 atti di García Lorca", *Corriere della Sera*, 22 aprile.

Programma di sala (1955) *La casa di Bernarda Alba: Tragedia in tre atti* di Federico Garcia Lorca, regia di Giorgio Strehler, Milano, Piccolo Teatro della città di Milano.

PUPPA, Paolo (1993), *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari.

QUASIMODO, Salvatore (1955) "*La casa di Bernarda Alba*", *Tempo*, [Milano], 5 maggio, p. 80.

RAMOS, Ramón (2010) *El "ragazzo" de la escena europea. Fama y fortuna de Federico García Lorca en Italia*, Valdemorillo, La hoja del monte.

REBORA, Roberto (1955a), "*La casa di Bernarda Alba*", *Tutti* [Torino], 1 maggio.

—— (1955b) "Nacer muyer [*sic*] es el mayor castigo. *La casa di Bernarda Alba* di Federico García Lorca, Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler", *Sipario*, X, 110, pp. 23-24.

RIPAMONTI, Icilio (1955) "*La casa di Bernarda Alba* di Federico García Lorca", *Avanti!*, 22 aprile, p. 3.

ROCCA, Guido (1955) "La Spagna di Lorca al Piccolo Teatro", *Settimo Giorno: Settimanale di attualità politica e varietà*, [Milano], 19, 12 maggio, p. 64.

SAMONÀ, Carmelo (2003) "A cinquant'anni dalla morte di Federico García Lorca" in *Scritture di Spagna e d'America*, Roma, Bagatto, 2003, pp. 129-134.

SENIOR (1955) "*La casa di Bernarda Alba* di García Lorca al Piccolo Teatro", *24 ore*, [Milano], 22 aprile.

SIMONI, Renato (1947) "*La casa di Bernarda Alba*, di Federico García Lorca", *Il Dramma*, 38, 1 giugno, pp. 43-44.

STREHLER, Giorgio (1974) *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a c. di S. Kessler, Milano, Giangiacomo Feltrinelli.

STREHLER, Giorgio, Ugo RONFANI (1986), *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi.

TERRON, Carlo (1955) "Tiranna e schiava mamma Bernarda Alba", *Corriere Lombardo*, [Milano], 22-23 aprile 1955.

TREVISANI, Giulio (1955) "La casa di Bernarda Alba di García Lorca", *L'Unità*, 22 aprile, p. 2.

U. R. (1955) "*La casa di Bernarda Alba* di García Lorca", *L'Eco di Bergamo*, [Bergamo], 7 maggio.

VECCHI, Vittorio (1955) "L'accusa di Lorca", *Il Dramma*, 224, maggio, pp. 29-30.

VERGANI, Orio (1955) "*La casa di Bernarda Alba*", *Corriere d'informazione*, 22-23 aprile, p. 8.

VIAN, Cesco (s.d.) [1952] *Federico García Lorca poeta e drammaturgo (Appunti)*, Milano, La Goliardica.

VICE (1955a) "*La casa di Bernarda Alba*. 3 atti di F. García Lorca", *La Patria*, 22 aprile.

—— (1955b) "*La casa di Bernarda Alba* di García Lorca", *L'Italia*, Milano, 22 aprile.

VINCENT, Claudio (1955) "*A casa de Bernarda Alba*", *Tribuna da imprensa*, [Rio de Janeiro], 27 aprile.

WAHNÓN, Sultana (1987) "García Lorca en la encrucijada de la crítica franquista" in *Amistad a lo largo. Estudios en memoria de Julio Fernández Sevilla y Nicolás Marín López*, Granada, Universidad de Granada, pp. 533-544.

—— (1995) "La recepción de García Lorca en la España de la posguerra", *Nueva Revista de Filología Española*, XLIII, 2, pp. 409-431.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3272
Artifara, ISSN: 1594-378X

La deconstrucción del yo y la voz narrativa "travestida": ¿Artificio estético o mecanismo de autofiguración?

NATALIA PLAZA-MORALES
Université de Cergy-Pontoise

Resumen
Este artículo pretende indagar en el recurso de la voz narrativa que se desprende de algunas ficciones de la literatura hispanoamericana contemporánea, las cuales son contadas por un narrador-protagonista en primera persona. Así, las construcciones del yo que proponemos analizar desde la perspectiva del análisis semántico y de la identidad, presentan la particularidad de expresarse a partir de una voz genérica distinta a la del autor. Acuñaremos este recurso estilístico como la voz narrativa "travestida", en relación con la identidad del autor y la caracterización del personaje romanesco.
Palabras claves*:* voz travestida, autor, autoficción, transgresión, narcisismo

Abstract
This study focuses on the narrative voice that emerges from the fictional stories of a selection of contemporary Hispano American writers. To this end, even if these writers cover different themes and spaces, they share the use of narratives of the Self in some of their fictions. The novels that will be analyzed in this work have the particularity of being narrated from a different voice from that of the author. The aim of this paper is to identify the different relations that arise between the fictional character, the author, and the narrative mechanisms used by writers as aesthetic procedures of transgression and others strategies associated with author.
Keywords*:* disguised voice, author, autofiction, transgression, narcissism

1. LAS NARRACIONES DEL YO Y LA VOZ NARRATIVA "TRAVESTIDA"

El propósito de este trabajo es reflexionar acerca de las posibilidades de lectura que surgen en torno al personaje de ficción y al autor, con respecto a lo que sugiere la puesta en marcha narrativa de una voz genérica diferente a la del autor mismo, como una de las experimentaciones cada vez más frecuentes de la narración poética contemporánea. Planteamos el sentido de la reconstrucción del texto bajo la lectura de la transgresión semántica, en relación con estrategias relacionadas con la figuración del autor. Ana Clavel, César Aira, Mario Bellatin, Cristina Peri Rossi y Cristina Rivera Garza son, entre otros muchos autores, escritores contemporáneos que se han decantado por este artificio narrativo en alguna de sus ficciones.

No obstante, el travestismo narratológico del relato del yo no es un fenómeno contemporáneo. Esta construcción estilística se constata ya en autores precedentes de la literatura internacional, como, por ejemplo, podríamos citar a Flaubert con su *Madame Bovary* (1857) o a Margarita Yourcenar con sus *Memorias de Adriano* (1951). Desde el punto de vista del análisis literario, tal y como lo explica Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), las novelas del yo podrían clasificarse como aquellas que serían

Recibido el 04/10/2017 · Aceptado el 24/09/2019

reconocidas por saber reflejar una especie de compromiso entre la autobiografía (ilusión de lo real) y la novela (ficción):

> Las novelas del yo constituyen un tipo particular de autobiografías y / o ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiográficas, pero también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y una "tierra de nadie" entre el pacto autobiográfico y el novelesco. (Alberca, 2007: 21)

La naturaleza híbrida que caracteriza a las narraciones del yo supondría adentrarnos en un puente alternativo entre lo real y lo imaginario. Así pues, cuando hablamos de relatos del yo, la reflexión acerca de la identidad nos llevaría a menudo a poner en entredicho la verdad del autor con respecto a su personaje protagonista. Esto nos permitiría pensar en un juego creado entre el escritor, su obra poética y el propio lector, puesto que este último tendría un rol decisivo para determinar la realidad de lo leído y el rumbo del texto mismo. En este sentido, el psicoanálisis freudiano ya había puesto de manifiesto el carácter narcisista del relato del yo. Freud argumenta cómo el autor indaga en su yo personal para dar vida a su personaje protagonista:

> Todavía en muchas de las llamadas novelas psicológicas me ha extrañado advertir que solo una persona, el protagonista nuevamente, es descrita por dentro; el protagonista está en su alma y contempla por fuera a los demás personajes. Acaso la novela psicológica debe, en general, su peculiaridad a la tendencia del poeta moderno a disociar su yo por medio de la autoobservación en yoes parciales y personificar en consecuencia en varios héroes las corrientes contradictorias de su vida anímica. (Freud, 1908: 6)

Cuando hablamos de la puesta en marcha de una voz narrativa diferente como recurso poético del escritor contemporáneo, conviene recordar los avances que algunos autores habrían aportado al canon estético del arte, y con ello, a la creación literaria contemporánea. Gracias a Duchamp, concebíamos una nueva forma de representar también al propio artista. La actitud dandista con la que Duchamp se fotografió en *Rrose Sélavy* (1920), abrió camino para reinventar, deconstruir y transgredir la identidad del autor más allá de un espacio único, al tiempo que el artista francés lograba desplazar el ámbito de lo masculino de su posición hegemónica universal. En este sentido, el travestismo como *alter-ego* marcó un comienzo en la representación de la identidad en relación directa con la figura del artista. La imagen del autor pasó a pensarse bajo la forma de un mecanismo de performance que percibía al artista entre los límites de la realidad y de la ficción. Un juego con la imagen que podríamos leer de manera ambigua y desconcertante, pero que permitió reinventar la figura del artista como objeto de ruptura del canon: "La ambivalencia entre Marcel Duchamp y *Rrose Sélavy* nos dice, al contrario, que su obra no estará jamás completamente a gusto en el canon de la historia del arte, pero que representa una contribución radical a la revisión del canon en sí mismo" (Zapperi, 2012: 11).

En esta óptica de lectura, la performance travestida de *Rrose Sélavy* propuso un espectáculo del cuerpo y de la identidad desde el punto de vista estético. Podemos pensar que Duchamp juega con su imagen reinvertida como recurso cómico, y esta acción consigue restar importancia a la construcción de la identidad como aspecto marcado por la diferenciación genérica. Lo original y significativo de la puesta en escena de la performance de *Rrose Sélavy* (1920), podría observarse a favor del gesto de disfrazarse y de representarse de manera desenfadada, de jugar con el abanico de formas que posibilita la imagen. A raíz de tales

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

representaciones subjetivas del yo, ciertas expresiones artísticas de vanguardia tomaron esta actitud artística como modelo y punto de partida para hacer tambalear los supuestos genéricos de identidad y convertirlos en un espectáculo de la modernidad. La imbricación de la literatura con la vanguardia artística no se hizo esperar y, de igual modo, la narración travestida como juego de identidad se apoderó del dominio de la escritura.

Marcel Duchamp, Rrose Sélavy (1920). Fotografía de Man Ray.

2. FORMAS LITERARIAS DEL YO: LA VOZ NARRATIVA "TRAVESTIDA" Y EL GÉNERO DE LA AUTOFICCIÓN

En algunos autores hispanoamericanos actuales, el juego de la voz narrativa "travestida" podría leerse como una especie de performance que pone de manifiesto el *alter-ego* del escritor como artificio estético. Este mecanismo narrativo produce un efecto teatral de *mise en scène*, con el resultado de desdibujar ciertos límites y de deshacerse de los binarismos genéricos (masculino-femenino) y sexuales (hombre-mujer). En este sentido, el ámbito de la identidad pasaría a comprenderse como un artificio cada vez más cercano al imaginario, que iría neutralizando sus propiedades y aspectos contrarios heredados de la tradición. Podemos decir que son numerosos los relatos de ficción contemporáneos que se inscriben en un proceso complejo de "yoes" y de "voces" de diferente índole. Muchas creaciones literarias contemporáneas se construyen a menudo en un procedimiento de "coqueteo" entre lo ficcional y lo biográfico, desde una complicidad a la cual hace referencia Manuel Alberca en *El pacto*

ambiguo. De manera que tanto la voz narrativa "travestida" (que podríamos pensar como un subgénero de la autoficción) como la autoficción misma podrían ser interpretados bajo la forma de categorías literarias que serían el producto de una estética fantasiosa que, aunque apunte también al autor y a su experiencia personal o a su manera de visionar el mundo, lo que busque esencialmente sea indagar en la forma estética.

Desde esta línea de análisis, la autoficción sería un género confuso que ha adquirido más atención e importancia en las últimas décadas, durante las cuales, el estudio de la figura del autor se ha vuelto más notable, permitiéndonos una lectura interdisciplinar con otros ámbitos teórico-críticos. Así, en nuestro presente literario, parece que el autor juega cada vez más con su identidad sexual y con aquella de sus personajes, fantasmea con lo que escribe y dota sus historias de referencias autobiográficas y de un sinfín de datos imaginarios; tales instrumentos narrativos pueden ser leídos como todo un juego confuso y perplejo para el lector.

Manuel Alberca define la autoficción como una forma narrativa más cercana a la deconstrucción de la realidad misma: "De hecho, si hubiera que adscribir la autoficción a una estética precisa sería a la hiperrealista en la medida en que este tipo de relatos proceden con la misma estética del hiperrealismo plástico: exalta una apariencia extrema de lo real hasta prácticamente desrealizarlo" (Alberca, 2007: 37).

A propósito, Julia Musitano señala que el género de la autoficción no debe concebirse como una amalgama de carácter real-imaginario, sino más bien sería aquel que condensa la afirmación de dos universos, que, añadiríamos, en lugar de oponerse, se complementan:

> Las autoficciones son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza la oposición. Esto –digámoslo una vez más– no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas. (Musitano, 2016, s.p.)

José Amícola lleva a cabo un recorrido de la historia de la autoficción desde su aparición. Este autor explica que conocemos el término por primera vez a través del crítico francés Serge Doubrovsky, quien forja dicho neologismo con su libro *Fils* (1977), y tal concepto había sido ya abordado por Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975). Amícola nos ofrece una visión humorística de lo que sería la autoficción moderna: «Con la eclosión de la autoficción moderna uno estaría tentado a afirmar que, si el autor salió por la puerta, no hizo sino volver a entrar ahora por la ventana». Por su parte, Laura Scarano (2011: 228) también nos habla del yo desde la autoficción, cualificándolo como un subgénero que sella con el nombre propio un pacto con la ficción, desvelándonos que aquello que leemos no es veraz, sino que buscaría explotar los espacios verosímiles e inverosímiles de lo contado y lo vivido por un narrador, quien podría ser también autor y personaje.

Por su parte, Diana Diaconu (2017) no duda en poner de relevancia el poder y el embrujo que el concepto de la autoficción ha ido ganando en la narrativa hispanoamericana contemporánea a lo largo de las últimas décadas. La crítica advierte que este género arrasa como modelo de análisis en la crítica hispana, hasta tal punto que, hoy en día pocos son aquellos enfoques u obras teóricas que se libran de caer en tal análisis:

> Su poderío se extiende como un tumor que amenaza con devorar ávidamente toda la literatura contemporánea; es más, en un incontrolable impulso transgenérico, amenaza nada más y nada menos que al arte contemporáneo. El nombre mágico de la nueva y disforme deidad, autoficción, resuena en todas partes. El oráculo vaticina que pronto, ni en el rincón más remoto del planeta se podrá escribir tesis, libro,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

> artículo crítico o reseña sobre la literatura con- temporánea, sin rendirle tributo. (Diaconu, 2017: 37)

Como lo sugiere Philippe Gasparini (2004), los textos del yo escaparían a los criterios que tradicionalmente hemos asignado a lo que vendrían a ser géneros literarios, a esto se añade la complejidad que conlleva el ser conscientes de que dichos textos, narrados en primera persona, recibirían su implicación con uno u otro género según la forma en que hayan sido leídos e interpretados. Según Gasparini, la autoficción sería una categoría situada entre dos campos completamente opuestos, el ámbito referencial de lo autobiográfico y el ámbito ficcional, de manera que la autoficción, debido a sus estrategias ficcionales, no podría ser considerada como un género en sí mismo, sino que debería incluirse bajo la marca de una categoría que funcionaría dentro de la novela. Así pues, entramos en un vasto campo donde ni tan siquiera la referencia onomástica del autor con el personaje y con el narrador del relato podría desvelarse bajo la forma de un aspecto indicativo y necesario, de tal forma que estamos de pleno frente a un dominio cambiante según el sujeto que lee e interpreta.

A pesar de la embriaguez de la autoficción y de su dificultad para ser reconocida en sus pretensiones y delimitaciones, la visión de Diaconu con respecto a los senderos de la autoficción puede resultar algo pesimista, ya que, aunque las reflexiones de la autora acerca de esta categoría sean bastante acertadas, también pensamos que un cuestionamiento profundo de cualquiera de los géneros narrativos o subgéneros (autobiografía, autobiográfico…) nos llevaría a poner en tela de juicio la mayoría de estos conceptos, su evolución teórica y su devenir estético. Según nuestra opinión, más que centrarnos en redefinir el concepto de autoficción, ampliando o delimitando sus alcances teóricos, lo adecuado sería analizar cómo nuestra época contemporánea acoge tales conceptualizaciones y las lee desde la crítica literaria , las descifra , teniendo en cuenta que el crítico de hoy tiene una función multidisciplinar y que tal actividad lúdica, de la cual habla Diaconu, podría formar parte de una actitud de lectura , como tratamos de leerlo en nuestro análisis a continuación, y seguramente también de una promesa de escritura, que si bien puede ser tachada de escasamente creadora, sería, cuanto menos, clarificadora. El sujeto contemporáneo lee de manera distinta, por eso, aunque muchos conceptos sean explotados hasta la saciedad, perdiendo por momentos su atractivo y su interés, no podemos olvidar que tras estos estudios se abren nuevas formas de lecturas y futuras conceptualizaciones que serán inventadas (o reinventadas) tras estas actitudes cambiantes que acompañan al individuo contemporáneo a la hora de enfrentarse a un texto, de desglosarlo y de desmigajarlo.

Un buen ejemplo de relato del yo en relación con la autofiguración del escritor, lo tendríamos en "Disecado" (2011), narración del escritor mexicano Mario Bellatin, en la cual, la voz del personaje de ficción se despliega en algunos de los yoes del autor. A partir del género de la autoficción, el escritor mexicano pone en boca de su personaje una serie de elementos relacionados con sus vivencias y sus creaciones literarias, junto con artificios narrativos del género fantástico que se van entrelazando. Todos estos acontecimientos narrativos nos llevarían a dudar sobre la veracidad de lo contado a lo largo del relato. De este modo, el lector se convierte en algo más que un simple lector, una especie de "crítico" que debe cerciorarse de la credibilidad de aquello que nos revela el personaje en primera persona en relación con la figura del autor.

Bellatin pertenece a una generación de escritores que cuentan desde la experimentación, desvelando un mecanismo artístico repleto de juegos y de significaciones, una estética que parecería no perseguir una significación pragmática o intención política. Su narrativa se caracteriza por la pérdida del sentido de la denotación lingüística, por la puesta en marcha de

discursos ambiguos y la exploración de representaciones subjetivas. Este parece ser uno de los desafíos de Bellatin y, nos guste o no, su escritura no deja indiferente:

> Siempre creí que se había limitado a escribir libros únicamente de la manera en la que deben ser escritos los libros, es decir con palabras. A pesar de ello, me pareció recordar que algunas personas me informaron en ciertas ocasiones que ¿Mi Yo? solía indagar por distintos medios – sea fotos, puestas en escena o dibujos – sobre la relación que podía existir entre el autor y la obra. (Bellatin, 2011: 19)

En el relato de ficción "Cómo me hice monja" (2003), del argentino César Aira, constatamos cómo la autoficción forma parte de una experimentación de carácter lúdico que tiene como protagonista el artificio lingüístico de la transgresión. Esta narración del argentino es de gran valor para la crítica literaria. En este pequeño texto se dan cita muchos de los síntomas artísticos de nuestra llamada "postmodernidad", que nos proponemos interpretar como metáfora predicativa a nivel del lenguaje textual. Recordemos que César Aira es un autor que define sus ficciones como "ensayos donde disfraza sus ideas"[1]. Las propuestas narrativas a las que invita este relato, parecen ser partícipes de las transformaciones literarias de nuestra época contemporánea, las cuales se reúnen y encuentran cabida en su sentido estético en el espacio de la escritura del argentino. Veamos pues, algunos de los procedimientos más significativos del relato de Aira.

El lenguaje se convierte en un artificio a veces tendencioso y barroco para expresar la transgresión:

> Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas [...] Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención [...] Las historias se fundían en una sola, que era el revés de una historia [...] porque no tenía más historia que mi angustia, y las fantasmagorías no se posaban, no se organizaban [...] No me permitían siquiera entrar, perderme en ellas. (Aira, 1993: 9)

La negación podría leerse como simulacro semántico constante, que logra desconcertar al lector y crear un efecto de juego irónico y de lectura inacabada: "Yo seguía paralizada, la cabeza apoyada en una almohada alta, y mi mamá abría el armario con puertas de vidrio verde que había frente a la cama, donde yo guardaba mis libros [...] En realidad no tenía libros, era demasiado chica, no sabía leer" (Aira, 1993: 9).

El juego entre lo biográfico y la ficción parece testimoniar el compromiso marcado entre estos dos géneros de la escritura, delimitándolos en pretensiones y en importancia: "Era todo lo que me pasaba [...] todo lo que me pasaría en una eternidad que no había empezado ni terminaría nunca [...] Yo estaba dibujada en un librito de cuento de hadas, me había hecho mito [...] y lo veía desde adentro" (Aira, 1993: 10).

El recurso de la autoficción permite borrar la distancia entre el campo de lo ficcional y el de la autobiográfica, desvelar a su vez el juego de la voz narrativa "travestida" como parte de este procedimiento estético-semántico:

> En ese punto la ficción se confundía con la realidad, mi simulacro se hacía real, teñía todas mis mentiras de verdad. Es que las arcadas tenían para mí un carácter sagrado, eran algo con lo que no se jugaba. El recuerdo de papá en la heladería las hacía más reales que la realidad, las volvía el elemento que lo hacía real todo, contra el que

[1] Cfr. Entrevista con César Aira. Abc cultura: http://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

> nada se resistía. Ahí ha estado desde entonces, para mí, la esencia de lo sagrado; mi vocación surgió de esa fuente. (Aira, 1993: 13)

Los convencionalismos morales parecen simbolizarse con la aparición del personaje de la enana, y estas creencias, a su vez, se niegan y se confunden con la figura del escritor argentino, quien pasa a convertirse en artificio del lenguaje, de la autofiguración, y en sujeto travestido en la figura de la enana:

> ¿Y si la enana fuera un simulacro? ¿Si yo no podía creer en ella? ¿Acaso no era lo mismo que me pasaba a mí? ¿No era yo una imposibilidad objetiva de creer? ¿Qué le impedía a la enana ser como yo? O, mucho peor, ¿por qué no iba a ser yo una especie de enana, una emanación de la enana [...]? (Aira, 1993: 15)

La metáfora del aprendizaje de la lectura en la escuela podría ejemplificar lo que hacen los escritores modernos con la tradición, eso que André Breton llamaba "leer mal", y que en nuestro presente artístico conduce al escritor a reinventar nociones y teorías desde la transgresión[2]:

> Comprendí que *yo no sabía leer*, y que los demás sí sabían. De eso se trataba, todo lo que había estado sufriendo sin saberlo. La magnitud del desastre se me reveló en un instante [...] quizás nada. Lo que recuerdo a continuación fue que en mi pupitre donde vegetaba tarde tras tarde abrí el cuaderno todavía en blanco, tomé el lápiz que todavía no había usado, y reproduje de memoria aquella inscripción, raya por raya, sin saber qué era eso pero sin equivocarme en un solo trazo: LACONCHASALISTESPUTAREPARIO. (Aira, 1993: 19)

En cuanto a Bellatin, tanto la voz narrativa "travestida" en *El Gran Vidrio* (2007) como el juego con la autoficción, podrían responder a un deseo narcisista del propio autor por entrometerse bajo la caracterización del personaje en otro de sus relatos: "Creo que soy algo mentirosa" (Bellatin, 2014: 32). La narradora de este relato se convierte en un mecanismo de fusión entre la realidad y la ficción, entre Bellatin personaje y su identidad real.

De este modo, es conveniente señalar cómo en Aira o Bellatin, la estrategia de la voz "travestida" y de la autoficción serían procedimientos semejantes en su relación con el ámbito estético de la transgresión y el juego que permiten con la imagen y con la figura del autor:

> El niño Aira [...] Está entre ustedes, y parece igual que ustedes. Quizás ni lo han notado, tan insignificante es. Pero está. No se confundan […] Aira es tarado. Parece igual, pero igual es tarado. Es un monstruo. No tiene segunda mamá. Es un inmoral. Quiere verme muerta. Quiere asesinarme. ¡Pero no lo va a lograr! Porque ustedes van a protegerme. ¿No es cierto que van a protegerme del monstruo? ¿No es cierto [...]? Digan… (Aira, 1993: 19)

Al abordar tales recursos estilísticos, la cuestión podría tomar sendas distintas cuando la voz genérica diferente es un artificio narrativo puesto en marcha por una escritura de mujer. Más allá de la forma estética de la utilización de este recurso, este mecanismo poético podría a veces ser interpretado, por la crítica o por el lector mismo, como una búsqueda de la escritora

[2] "Cómo me hice monja" nos lleva repensar la literatura actual con una estética experimental, al focalizarnos en la puesta en marcha de una serie de artificios del lenguaje analizados desde el juego semántico: la tradición literaria aparece parodiada en la figura de la maestra: "Protejan a su maestra, que tiene cuarenta años de docencia. La maestra se va a morir en cualquier momento y después va a ser tarde para llorarla. El asesino la mata" (Aira, 1993: 19).

por formar parte de una literatura universal hecha por hombres. En tal caso, la lectura se centraría en el contenido de este recurso (la búsqueda de la identidad de escritura). Es así como lo declara la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, con el fin de dar explicar la elección de su narrador-protagonista masculino:

> Yo creo que la elección del sexo del protagonista tiene que ver con muchas cosas, pero especialmente, con el imaginario colectivo. Lo he dicho muchas veces: si alguien dice "exilio", inmediatamente se piensa en un hombre, no en una mujer. Lo universal ha sido hasta ahora varón y blanco. Por tanto, cuando una escritora quiere abordar algo universal, casi siempre tiene que tomar en cuenta ese inconsciente colectivo.[3]

Para dar cuenta del recurso de la voz narrativa "travestida" en la escritura de mujer, de gran relevancia sería el artículo "Hombres narrados por mujeres" (2011) de la escritora mexicana Ana Clavel. En este estudio se analiza tal forma narratológica en relación con varias escritoras latinoamericanas, quienes han elegido el género masculino para travestirse en sus narradores-protagonistas de algunas de sus ficciones. Tal es el caso de Josefina Vicens en dos de sus novelas, *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982), de Sylvia Molloy en *El común olvido* (2002), *y* de Cristina Peri Rossi en *La última noche de Dostoievski* (1992). Estas tres escritoras han escrito estas ficciones bajo un yo masculino. Este mecanismo narrativo es también utilizado por la propia Clavel en su novela *Las Violetas son flores del deseo* (2007).

Al plantear las razones que podrían haber llevado a sus compañeras de profesión a utilizar esta estrategia de escritura, Clavel sugiere que podría existir en estas tres autoras una elección personal, una preferencia sexual que haya podido animarlas a emplear la voz masculina:

> Sin embargo, ninguna de las autoras estudiadas alude a un factor que tal vez influyó en la elección de la primera voz narrativa masculina: sus preferencias personales de género. Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi y Sylvia Molloy son autoras cuya homosexualidad, si no declarada abiertamente en todos los casos, sí resulta reconocida por sus lectores. Pero abordar sus obras desde la perspectiva de la biografía y el psicoanálisis puede resultar un terreno demasiado resbaladizo. En cambio, escudriñar en los textos mismos los recursos que emplean para hacer creíbles esas voces travestidas resulta más congruente por una especie de fidelidad literaria: un escritor es las obras que ha escrito. (Clavel, 2011: 77)

Entre algunos motivos que pueden inspirar a una escritora a elegir un personaje masculino protagonista, también podríamos formular la pretensión de las autoras contemporáneas por abarcar múltiples facetas de la identidad, hasta ahora exploradas con más transparencia desde el psiquismo masculino. Por ejemplo, podríamos pensar que Clavel en *Las Violetas son flores del deseo* (2007), habría podido elegir un personaje masculino en cierto sentido porque es más fácilmente "imaginable" para la propia autora como también para el lector mismo. Es posible suponer que resulta más sencillo expresar con palabras los ardores resentidos por un hombre, ponerse en la "piel" del sexo masculino para hablar de un deseo obsesivo, el que encontramos en el narrador-protagonista de esta ficción. La mujer, a quien se le ha prohibido desear durante siglos, está menos rastreada en voz homodiegética en el plano erótico, si no es a través de un deseo masculino que se traslada a su propia manera de sentirse deseada: "El deseo femenino se ha desplegado entonces a las exigencias masculinas y la mujer ha sido, de

[3] Citado en Clavel (2011).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

una cierta manera, reducida a la esclavitud por voluntad de dominación del hombre"[4] (Pasini, 2012: 30). Así, entre las intenciones que pueden haber conducido a una autora actual, quien indaga en el deseo y en la sexualidad, a proyectarse en un personaje con voz masculina, podrían estar las cohibiciones tradicionales del género femenino con respecto a la sexualidad.[5] Si tomamos como ejemplo la voz "travestida" en la narrativa de Clavel para dar cuenta de la simbolización del género masculino como neutro, podemos añadir que el narrador-protagonista de *Las Violetas son flores del deseo* habla en tercera persona del singular. Esta persona gramatical reenvía a un discurso generalizado, lo que permite a la autora mexicana describir con total naturalidad ciertas experiencias y sensaciones comunes: "Cualquiera que se haya asomado al pozo de sus deseos lo sabe" (Clavel, 2007: 8).

La poética de *Las Violetas son flores del deseo*, narrada por un personaje masculino, ahonda en un deseo incestuoso que comparte la visión tradicional de la mujer como objeto exhibicionista del deseo masculino, mientras que este último se sitúa en tanto que *voyeur*. Este personaje masculino mantiene con sus muñecas eróticas una relación muy tierna, –que tradicionalmente podríamos calificar como "afeminada"–. Aunque el narrador–protagonista de esta novela, así como otros narradores contenidos en otras historias de la mexicana[6], parecen comportarse de manera muy viril y ser sujetos activos del deseo, si profundizamos en el análisis del relato, podemos encontrar detalles que se asociarían a un universo conocido como "femenino" en el sentido tradicional en relación con la emotividad[7].

Sin embargo, Clavel declara en su ensayo, "Los caballeros las prefieren calladas" (2008), que puso voz masculina a un personaje que comparte el fetichismo de la mirada en torno a las muñecas con el relato de las "Hortensias" (1949) del escritor uruguayo Felisberto Hernández. Por tanto, con esta narrativa del yo de voz masculina, la autora pretendería más bien, desde el punto de vista de la forma estética, acercarse a la poética de un autor de referencia universal:

> La verdad es que, originalmente todo había surgido como un ejercicio de imaginación, un ensayar la voz masculina del padre narrador para dar cabida a los recónditos secretos de un deseo fantaseado y prohibido: el deseo de un hombre por su hija de once años. También el reto: que mi relato estuviera a la altura, que no desmereciera frente a la herencia recibida de Felisberto Hernández. (Clavel , 2008)

La feminista Monica Wittig afirma que no existe una escritura femenina, como tampoco podemos hablar de una escritura masculina: "¿Qué es una escritura femenina?". Según Monica Wittig, cuando aludimos a la distinción genérica, hacemos siempre referencia al género femenino, puesto que el masculino sería un género neutro utilizado para generalizar en términos de lenguaje: "El género en tanto que concepto, exactamente como el sexo, es un instrumento que sirve a constituir el discurso del contrato social, en tanto que heterosexual" (Wittig, 1992: 116). El género masculino sería, de acuerdo con esta autora, aquel que se concibe por defecto y que nos remite a la universalidad del lenguaje.

---

[4] La traducción es nuestra.

[5] Willy Pasini afirma que en la literatura todavía se pueden encontrar personajes femeninos a quienes les cuesta dejarse llevar por sus deseos, ya que para este autor existe aún "un cierto masoquismo femenino" que no ha desaparecido aún.

[6] Cfr. *Amor y otros suicidios* (2012) donde encontramos la voz travestida en el relato corto.

[7] Esto nos llevaría a encontrar siempre rasgos "inherentes" al género en la literatura hecha por mujeres que utiliza la voz travestida, mientras que estos rasgos pasarían desapercibidos en el relato travestido de autores. ¿Por qué? Porque si concebimos la hipótesis según la cual el escritor da forma a sus relatos desde una voz universal, – incluso cuando se proyecta en un personaje femenino – , entonces habría que suponer que en el caso de la escritura de mujer, ésta intentaría formar parte de un discurso que no le es del todo propio. Esto explicaría quizá por qué los aspectos que nos remiten al género parecen hacerse más fácilmente "identificables" en la voz travestida hecha por mujeres.

Por otro lado, Arriaga Flórez sugiere que es importante mantener en mente la diferencia que existe entre hablar de una "escritura femenina", en el sentido tradicional del término, y de una escritura de "mujeres". Esta distinción es necesaria para no prestarse a equívocos. Y, sobre todo, hay que tener en cuenta la existencia de una producción contemporánea que habla de una feminidad otra, no siendo aquella con la que nos identificamos en el sentido tradicional del término:

> Hay una cuestión terminológica, y es que con la etiqueta "escritura femenina": se designa tanto la literatura escrita por mujeres como la escritura de contenido "femenino", es decir, se centra en la experiencia de mujer en el mundo con todos sus matices biológicos y contextos situacionales, pero con la salvedad de circunscribir "el mundo femenino" casi exclusivamente a su acepción más tradicional, con lo cual, muchas escritoras que proponen modelos y espacios femeninos nuevos, tampoco se identifican con esta denominación. (Arriaga Flórez, 2003: 2)

Después del segundo movimiento feminista, constatamos dos corrientes literarias: una escritura de esencia más revolucionaria y una narrativa de mujer que conserva la temática de un feminismo tradicional hegemónico. Si nos focalizamos en los mecanismos narrativos que se desprenden del relato de la escritora mexicana, descubrimos que existen toda una serie de artificios mucho más significativos en relación con la imagen y con la forma, los cuales podrían encontrar en el escritor uruguayo un referente vanguardista a nivel estético, quien, recordemos, ya exploró el universo pulsional como lo hace ahora la mexicana.

Basta con leer las ficciones de mujeres con voces masculinas de las últimas décadas, para convencernos de que los escritores contemporáneos son conscientes de la crisis de los géneros, lo que también afecta a la masculinidad, incapaz de verse reflejada en algunos parámetros convencionales. En ese sentido, es interesante pasar por las investigaciones de Rafael Montesinos en *Perfiles de la masculinidad (2007)*, quien formula que la comprensión del dispositivo de género necesita tener en mente que las nuevas identidades femeninas están transformándose y tienen un efecto sobre la reconstrucción de las identidades masculinas, de manera que los dos sexos deben redefinir el espacio público y privado en el cual viven un gran cambio. La deconstrucción genérica, que numerosos escritores utilizan como un mecanismo de la transgresión, alude constantemente a los dos géneros normativos, probablemente en un alarde de desdibujarlos, de confrontarlos a la tradición, tal y como lo explica Elisabeth Badinter en *XY de la identité masculine*: "Masculinidad y feminidad son dos construcciones relacionales […] nadie puede comprender la construcción social tanto de la masculinidad como de la feminidad sin referencia al otro"[8] (Badinter, 1994: 24).

Como precedentes de una escritura de mujer que refleja el deseo de acabar con estos parámetros genéricos, podríamos citar la escritura de la mexicana Josefina Vicens. Sus novelas abordaron ya las convenciones sociales del imaginario masculino y pusieron en cuestión la superioridad del hombre desde la complicidad genérica. La dominación masculina, dibujada con su narrativa, no es al final más que el reflejo de una carga pesada para la condición del personaje como hombre. Tanto *El libro Vacío* (1958) como *Los años falsos* (1982), inciden en esta idea de profundizar en el discurso genérico masculino tradicional, combinándolo con otros temas como la política o la escritura, dos condiciones representadas desde la esfera de lo tradicionalmente masculino.

El travestismo genérico que encontramos en el personaje de ficción de la novela de Clavel, *Cuerpo náufrago* (2005), puede ser percibido como un travestismo metafísico, un mecanismo discursivo logrado que prona por deshacer los binarismos masculinos y femeninos

[8] La traducción es nuestra.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

desde la interrelación genérica. Así, el personaje de Antonia en *Cuerpo náufrago* (2005), se despierta una mañana convertida en hombre y descubre el mundo masculino y sus estereotipos desde un cuerpo diferente. Para el personaje protagonista de *Cuerpo náufrago* (2005), "Somos cuerpos encarcelados en nuestras mentes", es decir, seres condicionados por tabúes y preceptos, quienes olvidamos a menudo nuestra esencia fundamental: el deseo. La escritura de la mexicana con esta novela, presenta una visión de la sexualidad que deconstruye los binarismos sexuales y busca abarcarlos como seres guiados por el universo de las pulsiones.

En esta misma línea de pensamiento, el protagonista de *La cresta de Ilión* (2013), novela de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, guarda el secreto de ser mujer según sus interlocutoras feministas. Ambos relatos de las mexicanas ponen en cuestión la absurdidad de las etiquetas genéricas y reflexionan acerca de los problemas del ser. En este sentido, la propia Clavel señala con acierto a propósito de la novela de Garza:

> Y es precisamente esta autora la que nos permite reformular los mecanismos y recursos de la investidura de una identidad de género en el marco del travestismo de la primera voz narrativa de las escritoras mencionadas, al ofrecernos en términos de la creación, del trastocamiento de las categorías anteriormente inmutables de identidad y género, un espacio mucho más rico en inestabilidad, polidimensionalidad, mutabilidad e incertidumbre que mejor da cuenta de los conflictos, contradicciones, pulsiones y pasiones del ser humano contemporáneo. (Clavel, 2011: 80)

El monólogo interior de los narradores protagonistas de la *Última noche de Dostoievski* (1992) de Peri Rossi y de *Las Violetas son flores del deseo* de Clavel, correspondería, según mi lectura, a un intento de profundizar en el psiquismo de un antihéroe contemporáneo. En estas ficciones, estamos ante dos personajes que transgreden los ámbitos sociales y morales de nuestra sociedad. Así, estas dos novelas desvelarían sobre todo un procedimiento discursivo habitual de la literatura contemporánea: la transgresión. Como con el personaje perverso de Julián Mercader en *Las Violetas son flores del deseo*, encontramos simpatía y complicidad por parte de la escritora Cristina Peri Rossi hacia su personaje de ficción, quien, a pesar de sus vicios y sus debilidades, denota una gran valentía y rebeldía por ir en contra de los moldes sociales y aceptarse como ser imperfecto, frágil en pulsiones. El narrador-protagonista de *La última noche de Dostoievski* no se concibe en el mundo con un fin utilitarista, sino que incide en el proceso de existir en tanto que ser defectuoso, quien materializa sus fragilidades a través de la metáfora del juego y de las tragaperras. El relato sincero de este individuo de lo contemporáneo, el cual se nos presenta como vicioso, débil y amoral, le hace humano y cercano al lector de nuestra época:

> Soy un tipo adictivo. Tengo adicción al juego, al cigarrillo, a las mujeres, a la lectura del periódico, a la ducha y a la vida: detesto la certeza de ser mortal. Pero los otros –los que no juegan– tienen también sus adicciones: son adictos al trabajo, al dinero, al fútbol, al alcohol, a los medicamentos, a las hierbas, a la actualidad o a la moda. Hay adictos a la religión y otros a la política. Por lo menos las mías son adicciones lúdicas y no hago daño a nadie, salvo a mí mismo. (Peri Rossi, 1992: 95)

Así, el discurso de la psicoanalista corrobora esta idea de ironizar sobre las etiquetas genéricas:

> Al aludir a mi condición de mujer, y no de profesional –dice– usted ha querido traspasar la frontera. Ha querido jugar en otro campo, para usar una terminología que le resultará familiar. No estoy dispuesta a entrar en ese territorio. Nada nos

> hemos dicho, usted y yo, de hombre a mujer, o de mujer a hombre, todavía. Como jugador que es, sabe perfectamente que una de las condiciones del juego es respetar las reglas, jugar con las mismas cartas. (Peri Rossi: 1992: 106)

3. CONCLUSIONES. REPENSAR LA VOZ NARRATIVA TRAVESTIDA: ¿JUEGO DE EXPERIMENTACIÓN?

La problemática sobre cuerpo, género y sexualidad es aquella que se percibe tanto desde el espacio privado como desde espacio público del sujeto. La literatura es una fuente de conocimiento que permite modelar y desregular un conjunto de códigos y normas. A través de las performances o de recursos narrativos como la voz "travestida" aquí analizada, el lector es conducido hacia una serie de sensaciones, conductas, deseos, que se alejarían de aquellos implementados por algunos mecanismos externos (educación, instituciones públicas) o privados (la familia).

Tal y como lo declara Roberto Echavarren, hoy en día, el dominio de lo literario se impregna de la puesta en escena del "fuera de género", un tema muy atrayente para hacer espectáculo de las categorías eróticas:

> ¿Se puede mantener la tesis de que el sistema binario de género, por encima de todas las catástrofes históricas es realmente una de las características constantes del orden de las relaciones patrimoniales y eróticas? No podría ser de otro modo, considerada la diversidad de denominaciones políticas conferidas al grupo familiar a través de la historia. La idea sobre lo que otro tiempo fue, es o podría ser el género, oscila hoy en una maroma. (Echavarren, 2008: 9)

Como explica Spargo, "flirtear" con "lo otro" está de moda. Incluso la sexualidad heteronormativa, tan hábilmente afirmada, necesitaría recurrir a las sexualidades periféricas, jugar con ellas y acercarse (Spargo, 1999: 59). Y, como se cuestiona este autor, ¿existiría una finalidad que explique todo este juego con la sexualidad fuera de norma?: "¿Si la homosexualidad es un producto cultural como lo afirmaba Foucault, entonces, ¿qué es la heterosexualidad? ¿Y por qué es juzgada como la sexualidad natural, normal? Por qué la sociedad occidental es gobernada siguiendo aquello que los teóricos *queer* llamaban «heteronormatividad»" (Spargo, 1999: 59).

Por ello, la idea de hablar de una voz narrativa "travestida" en este trabajo no significa pensar los textos como espacios que revelan identidades ambiguas o fuera de norma, sino más bien dar cuenta de cómo los artificios lingüísticos empleados por una serie de autores a partir de la mitad del siglo XX conducen a deconstruir las categorías de sexo (hombre/mujer) y de género (masculino /femenino). Hablar del género de la autoficción nos lleva también a delimitar el ámbito de lo real y de lo imaginario como un universo único, en el cual conviven tanto el lector como el autor.

Hoy admitimos que la figura de autor con su producción y los mecanismos ficcionales extravagantes de los que se vale para construir una historia y un estilo, nos llevan a considerar el texto y al autor como nociones imbricadas, a las que se añade el rol cada vez más eminente de la figura del lector: "En literatura lo real no va por un lado y lo ficticio por otro, lo podemos separar artificialmente, pues esa supuesta oposición se opera en el texto, del que resulta un objeto que enriquece y modifica a partes iguales lo real y lo imaginario" (Alberca, 2007: 47).

Con la muerte del autor, proclamada por Barthes en su ensayo "El grado cero de la escritura" (1953), se abrían las puertas a la deconstrucción y a la subjetividad de la figura del autor. El papel principal para la interpretación de la obra recaía en el lector, quien sería, a partir

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

de entonces, el que se encargaría de encontrar el verdadero sentido del texto. Sin embargo, como afirma Manuel Alberca, en nuestros días volvemos a incidir en el papel fundamental que juega también el propio autor en el sentido y en la intencionalidad del texto:

> Hoy nos encontramos, quizá, en el extremo contrario del péndulo, pero con la ventaja que el penduleo presente no está auspiciado por ningún fundamentalismo ideológico, es decir, ni niega las aportaciones precedentes, ni ejerce ninguna intolerancia. Además, nos guste o no, nuestro tiempo se caracteriza por un repliegue individualista que pone en entredicho aquella doctrina y que permite leer en los textos la presencia, voluntaria o involuntaria, oblicua o paródica, de la voz, la figura y el mundo particular del autor. (Alberca, 2007: 12)

La idea de ir eliminando barreras y distinciones sexuales puede ser un proyecto conjunto del escritor contemporáneo, quien resta importancia a la identidad en el marco de la normatividad, al concebir las categorías de géneros como parte de un mecanismo de performance que juega con la imagen y con la transfiguración del autor.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

AIRA, César (1993) *Cómo me hice Monja & La costura y el viento*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, Formato Kindle.

AMÍCOLA, José (2008) "Una polémica literaria vista desde los márgenes. (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)", *Olivar* 9.12, pp. 181-197.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2003) "Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia", en M. Arriaga Flórez, J. Cabero Almenara, D. García de la Concha Delgado (eds.), *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002*, Vol. 2, Sevilla, Universidad, 2003, pp. 1-2.

BADINTER, Elisabeth (1994) *XY De l'identité féminine*, Paris, Le livre de Poche.

BELLATIN, Mario (2007) *El Gran Vidrio*, Barcelona, Anagrama.

——— (2011) *Disecado*, Madrid, Sexto Piso.

BUTLER, Judith (2006) *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte.

CLAVEL, Ana (2005) *Cuerpo náufrago*, México, Alfaguara.

——— (2007a) *Las Violetas son flores del deseo*, México, Alfaguara.

——— (2007b) "Los caballeros las prefieren calladas", en *Las Violetas son flores del deseo*, México, Alfaguara, pp. 1-12, <http://www.violetasfloresdeldeseo.com/revista/capitulos/ensayo.pdf> [11/10/2019]

CLAVEL, Ana (2011) "Hombres narrados por mujeres", *Revista de la universidad de México* 85, pp. 76-80.

DIACONU, Diana (2017) "La Autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género", *La palabra* 30 (enero-julio), pp. 35-52.

ECHAVARREN, Roberto (2000) *Performance. Género y Transgénero*, Buenos aires, Eudeba.

GASPARINI, Philippe (2015) *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

HERRERA, Jorge Luis (2006) "Ana Clavel, escritora de deseos y sombras", *La Colmena*, 51-52, pp. 75-81, < http://www.redalyc.org/pdf/4463/446344562009.pdf> [10/10/2019].

MOLLOY, Sylvia (2012) *El común olvido*, Argentina, Eterna Cadencia.

MONTESINOS, Rafael (2007) *Perfiles de la masculinidad*, Paris, Editores Plaza y Valdés.

MUSITANO, Julia (2016) "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos", *Acta literaria* 52, pp. 103-123.

PASINI, Willy (2012) *La force du désir*, Paris, Odile Jacob.

PERI ROSSI, Cristina (1992) *La última noche de Dostoievski*, Barcelona, Mondadori.

RIVERA GARZA, Cristina (2013) *La cresta de Ilión*, México, Tusquets.

SCARANO, Laura (2011) "Poesía y nombre del autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 20.22, pp. 119-139 <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815/836> [11/10/2019]

WITTIG, Monica (2007 [1992]) *La Pensée Straight,* Paris, Editions Amsterdam.

ZAPPERI, Giovanna (2012) *L'artiste est une femme*, Paris, Presses universitaires de France.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2408
Artifara, ISSN: 1594-378X

El gran surubí de Pedro Mairal: un análisis intertextual

LUCA MARZOLLA
Università di Bologna

Resumen
El presente artículo consiste en un estudio de las relaciones intertextuales que *El gran surubí* de Pedro Mairal establece tanto con algunas obras de literatura argentina y angloamericana, como con la producción del propio autor. El trabajo se desarrolla a partir de un análisis formal de la obra, subrayando las peculiaridades de su composición (se trata de una serie de sesenta sonetos) y su relación con los tres volúmenes de *Pornosonetos* del mismo Mairal, con los que comparte el peculiar esquema de rimas y el personaje de Ramón Paz (seudónimo del autor en los *Pornosonetos*, protagonista de la historia en *El gran surubí*). Se comentarán luego las referencias a *Moby Dick*, al *Martín Fierro* de José Hernández y a la obra poética de Juan L. Ortiz, sembradas a lo largo de toda la obra con importancia distinta y con alusiones más o menos explícitas. Para terminar, se destacarán algunas relaciones particularmente sugerentes entre *El gran surubí* y *Una noche con Sabrina Love*, la primera novela del escritor, volviendo al mismo tiempo sobre el personaje de Ramón Paz y su evolución con respecto al autor ficticio de los *Pornosonetos*.

Abstract
This article presents a study of the intertextual relationships which Pedro Mairal's *El gran surubí* establishes with some Argentinian and Anglo-American literary works, as well as with the production of the author himself. Our work starts with a formal analysis of the text, underlining its compositional peculiarities (it consists of a series of sixty sonnets) and the connections with Mairal's *Pornosonetos*, which have the same rhyme scheme and whose fictional author, the pseudonymous Ramón Paz, coincides with the protagonist of *El gran surubí*. Secondly, we point out the intertextual relationships with Melville's *Moby Dick*, José Hernández's *Martín Fierro* and the poetic production of Juan L. Ortiz, literary references which appear in the text in different ways and with a different level of explicitness. Finally, we highlight some interesting relations between *El gran surubí* and Mairal's first novel, *Una noche con Sabrina Love*, focusing at the same time on the evolution of Ramón Paz's character in comparison with the fictional author of *Pornosonetos*.

1. INTRODUCCIÓN

Publicado por primera vez en 2012 en la revista *Orsai*, *El gran surubí* de Pedro Mairal obtuvo reacciones positivas tanto por parte de la crítica como del público, aunque sin lograr la visibilidad y los reconocimientos conseguidos por las obras en prosa del mismo autor, bastante celebradas y galardonadas desde el comienzo de su actividad de novelista (con *Una noche con Sabrina Love*, que en 1998 ganó el premio Clarín) hasta su último libro, *La Uruguaya* (2017), que obtuvo el premio Tigre Juan. Al mismo tiempo, si bien no circuló tanto como otras producciones de Mairal, la obra no ha pasado inadvertida, y un año después de la edición en tapa dura (por la misma editorial Orsai en 2013, y en el mismo año también en edición bilingüe en

Luca MARZOLLA, "*El gran surubí* de Pedro Mairal: un análisis intertextual", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 187-203.
Recibido el 21/11/2018 · Aceptado el 31/10/2019

Francia por la editorial Les Rêveurs), *El gran surubí* fue seleccionado entre los finalistas del IV Premio Las Américas de Novela en 2014, demostrando cómo a pesar de la tendencia y capacidad del autor de incursionar "por caminos laterales, oblicuos, de sellos independientes y movidas poéticas alejadas de las grandes ligas del prestigio literario" (Pérez, 2013: web), la obra de Mairal ha podido suscitar el interés de la crítica y alcanzar un respiro internacional. *El gran surubí* se presenta como una obra muy interesante desde el punto de vista formal: se trata de hecho de una corona de sesenta sonetos ilustrados por el artista argentino Jorge González, que salieron en seis capítulos (cada uno compuesto por diez sonetos) en las publicaciones bimensuales de la revista *Orsai* en el año 2012. Tanto el autor como su editor Hernán Casciari presentan *El gran surubí* como una "novela en sonetos"[1], una definición que por un lado justifica la denominación "capítulos" para las varias partes en las que se divide y publica la historia, y además denota cierta lejanía con respecto a la tradición de las coronas de sonetos, que como veremos no parecen constituir mínimamente una fuente de inspiración para el autor, probablemente ni siquiera una mera referencia. La mezcla de géneros y formas expresivas entre ilustración, poesía de forma clásica y narrativa es sin duda el aspecto más sugerente y atractivo de la obra para el lector: el choque es evidente, y queda además subrayado, como veremos, por los temas tratados y sobre todo por el lenguaje que vehiculiza esta historia. Pero más allá de presentarse come una obra peculiar, rebuscada y visivamente atractiva, *El gran surubí*, volviendo por recorridos ajenos a la tradición más clásica de la poesía narrativa, presenta varios aspectos estilísticos de gran interés y además una estrecha red de conexiones intertextuales, tanto interiores como exteriores, que hacen de este texto un juego literario sorprendentemente denso e impactante. En este artículo nos proponemos presentar los aspectos formales y estilísticos que caracterizan la obra y las numerosas relaciones intertextuales con la producción del mismo Mairal, más allá de las explícitas referencias literarias a Melville, José Hernández y Juan Laurentino Ortiz.

2. UNA NOVELA EN SONETOS

Antes de presentar las relaciones intertextuales que caracterizan el texto desde el punto de vista temático, analicemos la obra en sus aspectos formales: como ya se ha dicho, se trata de una obra narrativa compuesta por sesenta sonetos, divididos en seis capítulos de diez sonetos cada uno. Un aspecto que es importante subrayar es que Mairal tiene una forma muy rigurosa de realizar dicha forma poética: los sonetos de *El gran surubí* se componen invariablemente de catorce endecasílabos perfectos, con la única excepción de los versos III, II, 9 y III, II, 12 ("encarnábamos con una oveja muerta" y "lo guardábamos dentro de una cubierta")[2], dodecasílabos que, por su unicidad y su relativa sencillez de corrección, podemos identificar como un pequeño desliz del autor. Lo que además se respeta infaliblemente, y desde nuestro punto de vista muy curiosamente, es el peculiar esquema de rimas. Citamos a continuación el primer soneto de la obra, que será útil también para discutir otros aspectos del texto:

quizá quería morirme no matarme
dormir un año entero de corrido
quizá quería no estar no haber nacido
soñaba que llegaban a buscarme
dos tipitos de azul tocaban timbre
esperaban pacientes que me vista

[1] Yuste, 2018: web; Casciari, 2013: web.

[2] Cabe señalar que de ahora en adelante se hará referencia a los versos de *El gran surubí* según la numeración *número romano*, *número romano*, *número árabe* (e. g. VI, IX, 8), en la que el primer número se refiere al capítulo de la obra, el segundo al soneto dentro del capítulo, y el tercero al verso dentro de dicho soneto.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

yo decía soy poeta soy artista
me bajaban en un cajón de mimbre
en ascensor riéndose tranquilos
10 hablándome del juicio y sus ribetes
sabían los detalles los aprietes
protestaban por mis ochenta kilos
despertaba de golpe transpirado
largando un grito horrible estrangulado (I, I)[3]

Como se ve, el esquema de rimas del soneto (y de todos los sonetos de la obra sin excepciones) es ABBA, CDDC, EFFE, GG, es decir tres cuartetos con rima abrazada y un dístico final con rima pareada. Es una solución rítmica bastante curiosa en el sentido de que esta división no pertenece ni a la tradición italiana, ni a la española e hispanoamericana, que favorecen la división en dos cuartetos y dos tercetos: el cierre con dístico pareado pertenece a la tradición del soneto isabelino, que Mairal debe de conocer muy bien, dada la formación en literatura inglesa y angloamericana que emerge de la mayoría de sus obras y de la biografía publicada en su sitio web[4]. Pero esta combinación especifica no aparece en Shakespeare, ni en la mayoría de los autores ingleses del siglo XVII: es una forma que, como nota J. Christopher Warner en su *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557* (2013), aparece sólo dos veces en la *Miscelánea* de Richard Tottel[5], y que sigue casi inutilizada hasta el período romántico, en el que vuelve a aparecer en los *Elegiac Sonnets* de Charlotte Smith (1ª ed. 1784). Aun así, dicha estructura queda de todas formas muy peregrina y ocupa normalmente un peso marginal en la producción de los sonetistas ingleses entre Renacimiento y Romanticismo, con la excepción de William Lisle Bowles (1762-1850), que en sus *Fourteen Sonnets* hace un empleo sistemático de dicho esquema, utilizándolo en nueve sonetos sobre catorce (Bowles, 1991; Hamer, 1969; Feldman y Robinson, 1999). Por razones de practicidad, y considerada la elección sistemática que Bowles hizo de esta estructura por primera vez, nos referiremos de ahora en adelante a ella en términos de "soneto bowlesiano". Como acabamos de subrayar, un aspecto fundamental de este tipo de soneto es el empleo de cuartetos con rima abrazada: dicho esquema ya había sido experimentado en la literatura inglesa, pero normalmente con soluciones distintas y en muchos casos solo en los primeros dos cuartetos (el esquema ABBA, ABBA, CDCD, EE, por ejemplo, fue bastante practicado por Donne[6]). En el caso del soneto bowlesiano, no solo la "exótica" (en cuanto más radicada en la tradición italiana y española) rima cruzada caracteriza la totalidad de los cuartetos, sino que se desarticula la conexión de rima entre los tres, habilitando una notable libertad expresiva[7].

A la hora de escribir una "novela en sonetos" semejante estructura se revela bastante congenial, y no solo porque la división entre los cuartetos permite una mayor libertad compositiva, sino porque el cierre pareado del soneto inglés remite métrica y estilísticamente a la

[3] Las citas de *El gran surubí* se han extraído de la versión del texto disponible online (dentro de los números de la revista *Orsai* subidos a la web por la misma editorial). El enlace directo a cada capítulo ha sido colocado por el autor en su propio blog, cuyo enlace aparece en la bibliografía. Para mayor practicidad se pondrá entonces, al final de cada cita desde *El gran surubí*, la referencia al capítulo y al número del soneto dentro de dicho capítulo, según el criterio de numeración explicado en la nota 2.

[4] La nota biográfica citada, que forma parte de un artículo escrito por Glenda Vieites, puede consultarse integralmente en el sitio web del autor (la página es la siguiente: http://pedromairal.com/author/pedro/page/20/).

[5] Uno es un soneto de Surrey, el otro es anónimo (Warren, 2013: 118).

[6] La mayoría de los *Holy Sonnets*, por ejemplo, está compuesta según dicho esquema (Donne, 1998).

[7] Es esta la fundamental diferencia con respecto a los sonetos de Wyatt, en los que aparecen los tres cuartetos con rima abrazada, pero con el mantenimiento de las mismas rimas en los primeros dos, según el siguiente esquema: ABBA, ABBA, CDDC, EE (Warner, 2013: 118-119; Wyatt, 1997).

octava real, metro príncipe de la poesía narrativa desde Ariosto: la forma lírica del soneto se transforma entonces en una célula narrativa muy eficaz, capaz de marcar el ritmo de la narración a través del dístico pareado final, que enmarca un lugar privilegiado para cierres agudos e impactantes (esos *fulmina in clausola* tan característicos de la octava narrativa italiana[8]). Dada la particular conveniencia del soneto bowlesiano para la escritura de un poema narrativo en sonetos, podríamos pensar que la elección de esta estructura ha sido determinada por el autor específicamente con el propósito de realizar esta obra. Al contrario, notamos que Pedro Mairal a la hora de escribir *El gran surubí* ya tenía bastante confianza con la forma poética del soneto, y sobre todo con el soneto bowlesiano: concretamente, Mairal ya tenía publicados, por Eloísa Cartonera y por Vox, tres volúmenes de *Pornosonetos*, composiciones sexualmente explícitas que el autor había originariamente difundido en internet. Se trata en total de más de un centenar de sonetos eróticos, compuestos casi invariablemente con un único esquema de rimas: ABBA, CDDC, EFFE, GG. Mairal, por tanto, por razones quizás derivadas simplemente de una personal predilección debida al uso, ha hecho, durante años, un empleo reiterado y prácticamente exclusivo de este esquema métrico, y lo ha hecho a partir de composiciones líricas independientes, es decir, no pensando específicamente en la conveniencia del cierre pareado y de la independencia de rima de los cuartetos para escribir una corona de sonetos[9].

La relación entre *El gran surubí* y los tres volúmenes de *Pornosonetos* no se limita a una consonancia de forma métrica. Mairal ha publicado los *Pornosonetos* a través del seudónimo de Ramón Paz: este autor imaginario, como se desvela desde el cuarto capítulo, es nada menos que el protagonista de *El gran surubí*. La relación intertextual entre las dos obras es por tanto extremadamente fuerte: el autor ficticio de los sonetos eróticos protagoniza una historia narrada por su propia voz y a través de su propio instrumento métrico, el soneto bowlesiano, una constante de las obras que llevan su nombre. A pesar de que la identidad del protagonista se revele en el cuarto capítulo (y no es una casualidad que la declaración se coloque en el dístico conclusivo, precisamente "dejé de ser un nadie y uno más/ usted como se llama ramón paz", IV, II, 13-14), Mairal va sembrando indicios desde el principio, de hecho desde el primer soneto de la obra ("yo decía soy poeta soy artista", I, I, 7), lo que demuestra que el empleo del personaje de Ramón Paz como protagonista de la narración es una elección programática del autor desde la concepción de la obra, hecho que emerge con evidencia también del metro empleado y de la elección formal de evitar las mayúsculas y cualquier tipo de puntuación (lo que también es un rasgo específico de los *Pornosonetos*[10]). Por último, cabe señalar que el nombre Ramón aparece dos veces más en *El gran surubí*: en II, IV y en IV, X. De estas dos ocurrencias la primera es significativa porque anticipa la revelación del nombre completo del protagonista (situada, como hemos apuntado, en el capítulo cuatro), y además de ser una demostración ulterior de la intención de Mairal de involucrar a su seudónimo, constituye un guiño al lector que, en caso de que conozca los *Pornosonetos*, no puede no captar esta referencia. *El gran surubí* se presenta entonces como una "novela en sonetos" en la que confluye la herencia de la experiencia poética

[8] Sobre cuestiones de métrica italiana, véanse Menichetti, 1993 y Beltrami, 1991, o el más sintético Bertone, 1999.

[9] Tuve la posibilidad, a través de un intercambio de correos electrónicos (16 octubre 2018), de preguntarle al propio autor sobre el origen de la elección de esta estructura, muy peculiar y empleada tanto en los *Pornosonetos* como en *El gran surubí*: Mairal ha comentado que al principio su idea era la de escribir un soneto shakespeariano, y que luego se percató de que el soneto de Shakespeare tiene, como vimos, una forma un poco distinta. Luego se ha dado cuenta de que muchos sonetos de Borges (sobre todo los de la colección *El otro, el mismo*, Borges, 1972) tienen precisamente esa estructura, y entonces ha supuesto que ese ritmo puede haberle surgido de ahí, como reminiscencia de sus lecturas de la poesía borgiana.

[10] Nótese que la puntuación es totalmente ausente con la excepción de algunos signos de interrogación (cuatro a lo largo de toda la obra, en V, X, 4; V, VIII, 12; VI, II, 8 y VI, II, 14) que han sido empleados, como pude averiguar durante un encuentro con el mismo Mairal (5 agosto 2019), sólo en las circunstancias en las que el autor los consideró imprescindibles para la correcta comprensión del texto.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

de los años anteriores, con la que el autor establece un vínculo tanto formal, por el empleo del soneto bowlesiano sin puntuación ni mayúsculas, como metaliterario, eligiendo su proprio seudónimo sonetista como narrador y protagonista de la historia. Una historia que presenta, además, un enredo de referencias literarias tanto temáticas como estrictamente textuales, interiores y exteriores.

3. LOS ECOS MELVILLIANOS EN LA OBRA

La relación intertextual exterior (o sea hacia textos que no son del mismo autor) más evidente en la obra, y además subrayada por el propio Mairal, es la que se establece con *Moby Dick*: la correspondencia entre el surubí gigante del Río de la Plata y el cachalote blanco de la novela de Melville (*monstrum* marino por antonomasia) resulta clara por las analogías entre las dos bestias acuáticas (enormes, blancuzcas, legendarias) y por la dinámica de la caza, que en *El gran surubí* también se desarrolla con lanchas, con la diferencia de que en lugar de arpones se utilizan enormes anzuelos (vd. III, II-III). Dicha relación emerge además de algunos elementos textuales internos a los sonetos: en III, VI se cuenta de cómo el pez, habiendo mordido el anzuelo, tira el bote "con fuerza de tremendo cachalote", y a lo largo de la obra el término "ballena" se utiliza tres veces con relación al surubí gigante, descrito como "tórrida ballena" (V, V, 7) y "ballena pantanosa" (IV, V, 12). Incluso se parangona con Ahab el capitán del barco en el que es reclutado Paz ("nuestro ahab distraído intrascendente", II, VII, 10), marcando por primera y única vez una referencia explícita a la novela melvilliana dentro del texto. En la presentación de la obra hecha por los editores (Casciari, 2012), que aparece en el sitio del autor como adjunto paratextual antes de los enlaces para la lectura en línea, la conexión vuelve a hacerse muy clara: "En las profundidades viscosas, además, existe un surubí gigante (una especie de Moby Dick) que todos los Regimientos quieren pescar como trofeo". Sin embargo, cabe señalar que al fin y al cabo esta alusión no pasa de ser un mero eco literario: como se decía antes, *Moby Dick* es una referencia de imaginario fundamental para una narración de caza al monstruo marino, así que una correspondencia entre los dos surge casi de forma natural. Lo mismo se puede decir con relación a los arquetipos de Moby Dick, o sea el Leviatán y la ballena de Jonás así como aparecen en la Biblia[11], y cabe señalar que este último también se menciona en la obra ("decidí de una vez soltar los bueyes / y me metí en el agua a lo jonás / me acerqué despacito y con gran pena / corté el cordón y adiós a mi ballena" V, IX, 11-14). Además, dicha correspondencia no se desarrolla mucho más allá de esta primera presentación del Gran Surubí como "especie de Moby Dick" rioplatense, y de los pocos elementos textuales que se acaba de citar. Lo que sí es interesante señalar es la reiterada alusión a *Moby Dick* en las obras de Pedro Mairal, que menciona en varias ocasiones la novela de Melville y su icónica fiera acuática. En la novela *El año del desierto*, publicada por primera vez en 2005 por Interzona, la protagonista María encuentra a Laura, una chica de su misma edad que vive en el departamento que María y su padre le alquilan, y echando una mirada a sus libros se da cuenta de que comparten la misma pasión literaria: "Vi que tenía *Mrs. Dalloway*, *Moby Dick* y otros libros en inglés, y nos pusimos a hablar de Virginia Woolf, pero como suele pasar, cada una había leído justo las novelas que no había leído la otra" (Mairal, 2015: 39). Dicha pasión literaria la comparte el propio Pedro Mairal, que tuvo una formación de anglista y que incluso trabajó por un tiempo como profesor adjunto en la cátedra de literatura inglesa de la Universidad del Salvador, en Buenos Aires (Vieites, 2006: web). No sorprende entonces que las obras de Mairal estén llenas de referencias a la literatura británica y angloamericana, *El año del desierto* en

[11] La referencia bíblica para Jonás es obviamente el homónimo libro, mientras que el Leviatán aparece más extensamente en el libro de Job (en 3:8, 40:25-31 y 41:1-26) pero se menciona también en Isa 27:1, Salmo 74:14 y Salmo 104:26.

particular, con su recuperación explícita del relato *Eveline* de Joyce (Mairal, 2015: 168-183). Pero hay que subrayar que entre los varios textos a los que se alude en la prosa de Mairal, *Moby Dick* vuelve más de una vez, y en el caso de *Una noche con Sabrina Love* la referencia se presenta de forma particularmente densa y significativa, más allá de la mera cita. En este caso el protagonista Daniel tiene un sueño, con el que arranca *ex abrupto* el séptimo capítulo de la novela. Lo reportamos acá:

> La ballena había quedado varada en la copa del ombú cuando bajaron las aguas. Él estaba con los demás chicos del guardapolvo, bajo el sol, formando una larga fila que organizaban dos maestras. Por fin le tocó el turno de subir por la escalera y de mirar de cerca a la ballena. No distinguía bien las raíces y las ramas del árbol de las aletas y los bigotes del animal, porque era en realidad un inmenso bagre, no una ballena, pero mejor no decir nada. De pronto le vio el ojo que reflejaba una agonía lenta y silenciosa. Tenía que bajar para que los demás también pudieran verlo. Los chicos y los pájaros gritaban. Abrió los ojos. El espinillo bajo el cual se había dormido estaba lleno de tordos negros que se volaron cuando se movió. (Mairal, 2018: 51)

En la visión de Daniel, una ballena varada encima de un ombú se funde con el árbol en el que se halla, convirtiéndose al mismo tiempo, según las transfiguraciones típicas de los sueños, en un bigotudo bagre fluvial ("porque era en realidad un inmenso bagre, no una ballena"): es una suerte de preconización del imaginario de *El gran surubí*, que se ve curiosamente anticipado por esta visión de Daniel. De hecho una visión del propio autor, que evidentemente sintetiza la imagen de la ballena blanca rioplatense por lo menos unos quince años antes de escribir su novela en sonetos. Y quizás esta formulación icónica ocurre de una forma relativamente inconsciente, dado que el autor, en una entrevista realizada por Mercedes Cabrera y publicada en la revista *Llegás* en 2013, sitúa el surgimiento de la idea y de la historia en 2007, o sea unos diez años más tarde de la publicación de *Una noche con Sabrina Love*:

> Desde que se me ocurrió la historia hasta que empecé a escribirla pasó mucho tiempo. La historia la pensé en 2007, como una idea para una novela. Me acuerdo que [*sic*] dibujé un bagre y al lado unos tipitos de menor tamaño, nadando al costado. La escala era rara, no sabía si el tamaño del pez era real o si lo real era el tamaño de los tipitos. Y creo que de ahí saqué la idea de ese pescado gigante de río. (Cabrera, 2013: 8)

No hay por qué cuestionar la sinceridad de esta declaración, pero al mismo tiempo la ya mencionada página de *Una noche con Sabrina Love* certifica la preexistencia de la imagen del surubí gigante en la cabeza de Mairal, ya emparentada con la de la ballena como monstruo príncipe de las profundidades abismales. La sensación de que dicha ballena tiene algo que ver con el cachalote de Melville es animada por otra posible referencia textual presente en la obra, que emerge del siguiente pasaje: "La expectativa por la noche con Sabrina Love hacía que todos los actos no dirigidos a ese objetivo tuvieran algo de irreales. […] Le parecían movimientos sin sentido. Como ver a alguien limpiando la cubierta de un barco que se hunde" (Mairal, 2018: 12). Esta similitud conclusiva resulta bastante curiosa e inesperada, hasta un poco fuera de contexto. Puede, en cambio, sonarle familiar al lector de *Moby Dick*, posiblemente impactado (como quizás el mismo Mairal) por la siguiente imagen:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Ahora bien, caballeros, barrer la cubierta de un barco en el mar es una cuestión de trabajo doméstico que se cumple con regularidad todas las tardes, en cualquier tiempo, salvo con galerna furiosa, y se sabe que se ha cumplido en el caso de barcos que en ese momento estaban de hecho hundiéndose[12]. (Melville, 2010: 353)

La referencia no es acertada, en cuanto mínima y medianamente aislada, pero la rareza y no convencionalidad de la similitud y la aparición, en el ya mencionado sueño del capítulo siete, de una ballena varada, que con esta referencia comparte la misma impredecibilidad e incongruencia con respecto al contexto de la narración, hace pensar que el Mairal de finales de los Noventa, a la hora de escribir *Una noche con Sabrina Love*, alguna relación no solo con el imaginario, sino directamente con el texto melvilliano, sí la tenía. El texto de *Moby Dick* emerge de repente de las páginas de *Una noche con Sabrina Love* como en una suerte de reminiscencia, quizás totalmente inconsciente, sobre todo en el caso de dicha similitud con el acto de limpiar la cubierta de una nave que se está hundiendo. Lo que de todas formas resulta evidente, es el desarrollo gradual de un enredo textual y temático que relaciona la lectura de *Moby Dick* con la fascinación por el mundo acuático y animal, temas que vuelven constantemente en toda la producción de Pedro Mairal, tanto poética como prosística, y que encuentran una primera y emblemática fusión en el sueño de Daniel.

4. ENTRE RÍOS Y EL PAISAJE FLUVIAL

Como vimos, la visión con la que arranca el capítulo siete de *Una noche con Sabrina Love* se presenta como particularmente rica de conexiones con *El gran surubí* y con la producción mairaliana en general. Cabe señalar que hablar de un "imaginario mairaliano" en este sentido sería incorrecto, o por lo menos limitante ante la cantidad de temas y ambientaciones que animan la prosa y la poesía del autor, que se destaca precisamente por su polifacetismo y por su capacidad de moverse entre géneros y formas literarias distintas. Lo que sí aparece evidente es que el autor, además de demostrar cierta familiaridad con *Moby Dick*, aclara en varios lugares su fuerte relación, literaria y biográfica, con la región de Entre Ríos, situada en la llamada Mesopotamia argentina, donde el Río Paraná y el Río Uruguay se encuentran y confluyen en el Río de la Plata. Es en estas tierras donde arranca la historia de *Una noche con Sabrina Love*, aquí termina la fuga de Ramón Paz (que se escapa del barco agarrándose al cabo de su anzuelo, clavado en la mejilla del Gran Surubí), y aquí se desarrolla toda la trama de *Salvatierra*. Como observa acertadamente Mercedes Cabrera en su entrevista, la ambientación de las obras de Mairal en este contexto natural se sitúa por lo general en una relación de oposición con el paisaje urbano, observación comprobada por el autor, que agrega además una posible fundación biográfica de esta tendencia:

> Casi siempre la ciudad aparece como algo cerrado, medio claustrofóbico y yo creo que tiene que ver con una experiencia personal. Me crie en un departamento hasta que a los once o doce años empecé a ir a Entre Ríos y me explotó la cabeza. De repente me iba con unos gauchos medio antiguos a carnear una vaca muerta en el medio del campo. Fue una conexión con lo material, con los ciclos de vida y muerte, con la naturaleza… meterte de golpe en un mundo más auténtico, primitivo, sagrado, animal. Para mí fue muy fuerte ese paso y me gusta que a mis personajes les pase algo parecido. (Cabrera, 2013: 9)

[12] Cito aquí el pasaje en lengua original: "Now, gentlemen, sweeping a ship's deck at sea is a piece of household work which in all times but raging gales is regularly attended to every evening; it has been known to be done in the case of ships actually foundering at the time" (Melville, 1958: 254).

En efecto, la relación entre el contexto urbano (más propiamente Buenos Aires) y el paisaje fluvial del sur de la Mesopotamia Argentina es un aspecto importante y recurrente en la producción de Mairal: en el caso de *El gran surubí* los barcos de pescadores de bagres se mueven en el extremo noroccidental del Río de la Plata, es decir, cerca de la parte terminal de la provincia de Entre Ríos, que se insinúa sutilmente entre la provincia de Buenos Aires y el territorio uruguayo. Lo entendimos en general por las dinámicas de la narración (para pescar surubíes no hay ninguna necesidad de alejarse demasiado de Buenos Aires y de la isla Martín García, en la que la flota tiene su base) y porque cuando el protagonista, para huir del fusilamiento, decide lanzarse del barco y dejarse sirgar por el surubí gigante, la naturaleza en la que nos adentramos es la del paisaje fluvial del estuario del Río Paraná, por el que Ramón Paz se deja llevar hasta abandonar su "tórrida ballena" y alcanzar la tierra firme cerca de la ciudad de Gualeguay, a la que llegará hacia el final de la historia. En esta fase de la narración, la del arrastramiento acuático, que ocupa todo el quinto capítulo, los sonetos de Mairal, hasta acá mediamente violentos y obscenos tanto en la lengua como en los acontecimientos narrados, se abren a una representación más bien lírica de la región de los ríos y, aunque sin renunciar completamente a la mezcla estilística que caracteriza la obra, nos ofrecen un escorzo bucólico sobre el paisaje del Río Paraná y de las criaturas que lo pueblan. La atmósfera general de hermosura del paisaje, idílico y al mismo tiempo noblemente salvaje, animal, incluso mágico, está bien representada por este soneto, el segundo de la digresión "acuática" de *El gran surubí*:

cantando por el río paraná
venía navegando lento un piojo
con un hachazo mágico en el ojo
y una flor encendida en el ojal
tiraba río arriba el surubí
quizás era una hembra que subía
a desovar los huevos de su cría
a las aguas del norte guaraní
dormíamos de día el pez y yo
arrimados a zonas medio bajas
entre juncos y piélagos y pajas
pasaron días nadie me encontró
de noche cuando el cielo deja huellas
el surubí nadaba en las estrellas (V, II)

Desde los versos de este soneto emergen algunos de los elementos animales y vegetales de la región ("surubí", "juncos", "pajas"), y además empiezan a aparecer las referencias intertextuales que caracterizan este capítulo, y que parte de los lectores argentinos puede identificar fácilmente: todo el primer cuarteto es de hecho una reformulación de un canto truquero, o sea de uno de esos estribillos anónimos y populares que se pronuncian tradicionalmente cantando algunos puntos del Truco, un juego de cartas originario de España y que tiene gran difusión en Argentina y Uruguay. Así reza dicho estribillo:

Por el río Paraná
venía navegando un piojo,
con un hachazo en el ojo
y una Flor en el ojal.

"Flor" es una específica combinación del juego y se produce cuando a un jugador le tocan tres cartas del mismo palo (al Truco se juega con la baraja española). Es la única combinación sobre la que en el juego no se puede hacer un farol, y al cantar Flor los jugadores

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

suelen tradicionalmente pronunciar estos estribillos populares (el Truco tiene varios y para distintas combinaciones de cartas y situaciones de juego). Como vemos se trata formalmente de una redondilla (octosílabos con rima abrazada) que Mairal adapta a sus endecasílabos y al contexto de su narración: la referencia al Río Paraná constituye el pretexto para desarrollar esta conexión intertextual, que remite inmediatamente al contexto de una Argentina popular y gauchesca, la Argentina del Truco y la de la tradición de los payadores a la vez, muy radicada en la región de Entre Ríos. De hecho, no parece nada casual la elección de añadir el íncipit "cantando" para alargar el primer verso del estribillo citado, convirtiéndolo en endecasílabo: por un lado es un empleo de un típico elemento del léxico truquero (la Flor, al igual que otros puntos, como el "Envido" y el "Truco", se "canta"), por el otro remite justamente a la poesía oral de las payadas y a ese "aquí me pongo a cantar" que constituye el primer verso del *Martín Fierro* de Hernández, obra fundamental de la literatura nacional argentina (Prieto, 2006; Borges, 1983).

La relación con el *Martín Fierro* es además por un lado inevitable (escribir una historia en versos rimados, aunque Mairal emplee el soneto y no el sexteto de octosílabos o la décima, establece para el público argentino una inmediata conexión con la tradición gauchesca y su más célebre exponente, José Hernández) y por el otro explicitada por el mismo autor: "Me gustaba la idea de una historia que empezara con unos amigos de fútbol que una noche en una leva los levantan y se los llevan, algo así como el principio del Martín Fierro" (Cabrera, 2013: 8). De hecho, ambas historias arrancan con una leva (una incursión de militares durante un partido de fútbol cinco, en el caso de *El gran surubí*, y un reclutamiento forzado en una pulpería en el *Martín Fierro*), un detalle que, tratándose de una obra narrativa en versos rimados, no puede pasar desapercibido para un lector argentino, y que constituye de hecho uno de los elementos intertextuales más evidentes en el texto y, previsiblemente, más destacados por la crítica: en efecto, la relación con el poema de Hernández ha sido mencionada por la mayoría de las reseñas que se han escrito a la hora de la publicación de *El gran surubí* (Pérez, 2013; Cabezón Cámara, 2013; Cabrera, 2013; Garcés, 2013) y la alusión a esta herencia payadora y gauchesca figura en varios casos en el mismo título de dichos artículos (*La última vuelta a la gauchesca*, en el caso de Cabezón Cámara y *El payador absoluto* en el caso de Pérez).

Más allá del reclutamiento del íncipit y de las relaciones de tipo textual más explícitas (aunque relativamente vagas desde el punto de vista formal, dado que como vimos la obra de Mairal tiene unos rasgos propios muy originales y no se sitúa en el género gauchesco o de la payada, en primer lugar por la cuestión del empleo de los sonetos y no de décimas o sextetos), la conexión entre por lo menos el capítulo cinco de *El gran surubí* y *El gaucho Martín Fierro* tiene que ver con algunos aspectos temáticos y relativos al imaginario narrado. Cabe señalar, por ejemplo, que las referencias a los naipes españoles y más específicamente al juego del Truco aparecen en el *Martín Fierro* también, siendo parte integrante de la cultura popular y gauchesca, y contribuyen a construir el imaginario de la obra[13]. Entre los autores cuyas obras se evocan en *El gran surubí*, Mairal menciona también a Juan Laurentino Ortiz, cuya poética de inspiración naturalista y tan profundamente radicada en las tierras de la Mesopotamia argentina halla en el capítulo cinco un contexto perfecto para manifestar su herencia en el imaginario del autor. Mairal, en la citada entrevista con Mercedes Cabrera, así comenta la confluencia de temas y recursos formales conseguida en la versificación de sus sonetos:

[13] En el canto XXII de *La vuelta del Martín Fierro* se cuenta incluso que el héroe de la epopeya, vista su habilidad con las cartas, en una época anterior hizo un trato con el dueño de una posada para estafar a los clientes más incautos desafiándolos en el juego de azar: sigue un canto integralmente dedicado a los naipes, un sexteto por juego, con abundancia de referencias al vocabulario técnico de cada uno. Aquí va el sexteto dedicado al Truco: "En el truco, al más pintao / solía ponerlo en apuro. / Cuando aventajar procuro, / sé tener, como fajadas, / tiro a tiro al as de espadas / o flor, o envite seguro" (XXII, vv. 3169-3174).

> También me gustó descubrir que tenía todo eso en la cabeza, poder meter toda la experiencia entrerriana, el río, cositas de Juan L. Ortiz, como ese verso que habla de un pajarito parado en un junco. Lo escribí como en un estado de gracia y me ayudó mucho esto de tener que ir entregándole a Orsai. Igual, sabía que no podía dejar pasar demasiado tiempo entre un capítulo y otro porque estaba en un estado raro de escritura, como esos enviones que hay que aprovecharlos. Lo escribí en un mes y medio. Un capítulo, es decir, diez sonetos por semana. (Cabrera, 2013: 9)

En la parte central del capítulo cinco, el protagonista Ramón Paz sigue a remolque de su gran surubí, y empieza un proceso de amalgamación con la naturaleza circunstante: de repente le tiene miedo al hombre, y hasta percibe las mínimas apariciones de presencias humanas que encuentra en su viaje como visiones pertenecientes a un sueño olvidado. Se trata del tópico de la reunión del individuo con la naturaleza, contrapuesta a la sociedad humana y al mundo artificial; una naturaleza que no es idílica, sino corpórea y vital, y en la que Paz quiere mimetizarse para escapar al ojo de la sociedad civil:

de día cuando el pez se aletargaba
yo dormía liviano y con la oreja
mareado en los zumbidos de la abeja
y el tábano inmortal que me picaba
una vez desperté por una escuela
guardapolvos brillando a la distancia
dudé si no eran sueños de mi infancia
y me metí en el agua hasta la muela
otra vez merodearon pescadores
y me escondí en la orilla por un rato
capaz que ya tenían algún dato
mejor camalotearme entre las flores
ser barro de culebras aire trunco
pajarito meciéndose en el junco (V, IV)

La fusión del hombre con la naturaleza fluvial se desarrolla en este soneto de forma gradual, según un clímax que arranca con imágenes de escondimiento parcial del cuerpo del protagonista, todavía humano ("me metí en el agua hasta la muela", "me escondí en la orilla por una rato"), hasta una fusión total con los elementos naturales circunstantes ("ser barro de culebra aire trunco / pajarito meciéndose en el junco"), pasando por el significativo "camalotearme entre las flores" (o sea, mimetizarme entre las flores como si fuera un camalote, o más bien convertirme en un camalote y mezclarme con las otras plantas acuáticas), que bien sugiere esta metamorfosis. El tema de la amalgamación del Yo lírico con la naturaleza del paisaje fluvial entrerriano aparece también en la poesía de Ortiz[14], y encuentra una ejemplificación bastante emblemática en el poema *Señor* (publicado por la primera vez en 1933 en *El agua y la noche*):

Señor,
esta mañana tengo
los párpados frescos como hojas,
las pupilas tan limpias como de agua,

[14] Véase la *Introducción* de S. Delgado a Ortiz, 2005 ("La obra de Juan L. Ortiz", pp. 15-30) y sobre todo el breve ensayo de Martín Prieto contenido en la misma edición ("*En el aura del sauce* en el centro de una historia de la poesía argentina", Ortiz, 2005: 111-125).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

un cristal en la voz como de pájaro,
la piel toda mojada de rocío,
y en las venas,
en vez de sangre,
una dulce corriente vegetal. (Ortiz, 2005: 151, vv. 1- 9)

El poema, en el que emerge con claridad el tópico de la metamorfosis del hombre con la naturaleza circunstante, expresada a través de la substitución física de los elementos corporales del poeta con los elementos naturales, según una progresión climática hacia el interior (los párpados, las pupilas, la voz, la sangre), resulta aún más llamativo considerando el epígrafe que lo introduce: "He sido, tal vez, una rama de árbol, / una sombra de pájaro, / el reflejo de un río…" (Ortiz, 2005: 151). En este caso, la identificación del yo lírico con los elementos del paisaje es completa, como en el cierre del soneto de Mairal, en el que aparecen además referencias muy parecidas ("trunco", "pajarito meciéndose en el junco"), sin que se trate, de todas formas, de una cita puntual y específica. La referencia sí es específica, en cambio, en el caso del soneto conclusivo del tercer capítulo de la obra:

cuando ya los ahogados eran trece
un motín se empezó a poner pesado
los fueron a buscar al barco anclado
a ballester y al sapo genovese
nadie dijo quién fue pero temprano
a un lado de la isla medio lejos
los trajeron ya muertos a los viejos
los iban a vengar tarde o temprano
pero antes disfrutamos un montón
buscamos las parrillas se hizo fuego
los trozamos con calma y hasta luego
el hombre sin cabeza es buen lechón
los asamos despacio nos reunimos
y en el aura del sauce los comimos (III, X)

El soneto narra el amotinamiento de la tripulación del barco en el que el protagonista es reclutado y termina con el verso "en el aura del sauce los comimos", referencia explícita a la edición de la obra poética completa de Ortiz publicada en tres volúmenes en 1971, que se titula justamente *En el aura del sauce*. Mairal recupera entonces integralmente el título de la obra y lo coloca en su verso sin alteraciones, pero cargándolo, a través del cambio de contexto, de sugerencias distintas: el paisaje natural ameno y casi sagrado al que remite la expresión original hace, en este caso, de fondo para una escena de canibalismo. Si entonces la relación entre *El gran surubí* y la poesía de Juan L. Ortiz se funda en muchos casos sobre una serie de alusiones y ecos literarios inspirados por la ambientación de parte de la obra (el paisaje fluvial de la provincia de Entre Ríos), en el caso del verso conclusivo del tercer capítulo la referencia es explícita y puntual. Dichas referencias no constituyen, de todas formas, un aspecto central y programático de la obra: el reconocimiento de las alusiones a la poesía de Ortiz no resulta determinante para la lectura de *El gran surubí*, ya que estas no tienen la función de habilitar interpretaciones más profundas y reveladoras con respecto al texto, sino forman parte (así como la alusión al canto truquero) de esa trama de referencias literarias que se desprenden del contexto de la narración y del proceso mismo de la composición poética: más allá de la referencia precisa y estrictamente textual, es la ambientación y la atmósfera lírica lo que evoca la poética de Ortiz que, como explica Mairal en la entrevista antes mencionada (Cabrera, 2013:

9), emerge entre una serie de imágenes y herencias literarias que forman parte de sus antecedentes culturales, y que se mezclan con fluidez en el acto de la escritura.

5. *EL GRAN SURUBÍ*, RAMÓN PAZ Y *UNA NOCHE CON SABRINA LOVE*: UNA RELACIÓN ESPECIAL

Como vimos, la producción de Mairal presenta unos temas recurrentes que aparecen en varias de sus obras. Mencionamos la reiterada presencia de las referencias a *Moby Dick* (y a la literatura inglesa y angloamericana en general), entre las cuales subrayamos sobre todo la curiosa anticipación de la imagen del gran surubí concebido como maravilloso monstruo del Río de la Plata, contenida en la primera novela del autor. Si el hecho de que el surubí gigante aparece con quince años de antelación y casi inconscientemente en la obra de Mairal es bastante sorprendente, hay un ulterior elemento cuyo descubrimiento resulta aún más llamativo. En el último capítulo de *Una noche con Sabrina Love* y en el primero de *El gran surubí* aparece la misma imagen, empleada en sentidos opuestos y que contiene un eje importante de ambas narraciones: entrar "a un mundo sin mujeres". En el caso de *Una noche con Sabrina Love*, la imagen aparece a lo largo de las reflexiones de Daniel, que volviendo de Buenos Aires hacia Curuguazú (pueblo ficticio situado otra vez en la región de Entre Ríos, cerca del Río Uruguay) después de sus primeras experiencias sexuales percibe por un instante el viaje de vuelta como un posible regreso a su vida precedente, antes del descubrimiento de la sexualidad:

> Al amanecer había bajado en al ascensor como descendiendo para siempre a un mundo sin mujeres, sin Sofía ni Sabrina Love, sintiendo que volvía al calor oscuro de su cuarto de provincia, a los pósters desplegables de la pared y a los ladridos lejanos en el medio de la noche. (Mairal 2013: 149)

En el caso de *El gran surubí* aparece en cambio en el capítulo inicial de la obra, y además en una posición aún más relevante. Es la conclusión del último soneto, el endecasílabo que cierra el dístico pareado y abre la narración de la historia desde el reclutamiento hasta la conclusión:

nos sacaron afuera hasta un camión
y mientras nos subían nos miraban
los mozos del barcito y los que estaban
y la chica de abajo en recepción
miren todos ahora a esta hermosura
nos dijo el de bigote miren bien
es la última mujer que ustedes ven
ahora empieza el torneo de clausura
no sé cómo explicar que yo en secreto
me sentí como raro como anfibio
una parte de mí sintió un alivio
y otra parte de mí me dijo quieto
están quedando atrás tus padeceres
estás entrando a un mundo sin mujeres (I, X)

En el caso de Daniel, la de un mundo sin mujeres es una perspectiva espantosa y encarna la pesadilla de regresar a un estado anterior y atrófico, metaforizada por el movimiento descendente del ascensor, una suerte de catábasis hacia el infierno que dicha condición implicaría. En el caso de Ramón Paz se trata en cambio de una perspectiva de liberación inconfesable, un pensamiento que le repta en la cabeza y que convierte el reclutamiento

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

forzado en una oportunidad inesperada: la ocasión de acceder a un mundo en el que las mujeres no existen, dimensión utópica, según la visión del personaje en esta fase de la narración. En definitiva, la frase se repite al pie de la letra en ambas obras, en posiciones antitéticas y con sentidos opuestos, pero siempre con referencia al mismo viaje: desde Buenos Aires hacia Entre Ríos. En el caso de *El gran surubí* la referencia se implanta en la perspectiva de un personaje preexistente (y todavía no explícitamente desvelado en la obra, a la altura del primer capítulo) o sea el Ramón Paz de los *Pornosonetos*, composiciones que, como vimos, tratan en términos explícitos de sexualidad y de encuentros sexuales con mujeres. Este aspecto introduce entonces un ulterior elemento de complejidad, dado que, en el juego literario construido por Mairal, el ficticio y exuberante cantor del sexo heterosexual se presenta ahora como un hombre con una aversión para lo femenino: exasperado por el divorcio y por los pedidos de asistencia que "la monstrua" (I, II, 2) le requiere, el Ramón Paz del principio de la obra es fundamentalmente una figura misógina, al menos como forma de reacción desesperada, y en la descripción de su repentina condición de soltero no faltan algunas alusiones de corte machista y patriarcal ("cuántas camisas sucias qué nefasto", I, II, 11). Al mismo tiempo, vuelve a ser el cantor erótico de los *Pornosonetos*, cuya experiencia le resulta útil a Mairal para volver a lograr una adaptación de la forma sonetesca al lenguaje obsceno de la representación sexual explícita. La ocasión se presenta con la narración de los primeros episodios de relaciones homosexuales que ocurren en el barco, en este caso entre el propio Paz y su compañero de habitación:

lo pesqué a peñalver en una paja
y me quiso mostrar cómo acababa
después me preguntó si lo tocaba
me agarró con la guardia medio baja
primero pajas mutuas con saliva
de a poco el beso de hombre salitroso
después ya descubrirlo medio hermoso
y empujarle la verga para arriba
y sacar el pingüino empetrolado
los polvos asfixiantes de alacena
uno a media mañana otro a la cena
aguantarse el dolor del empalado
y al final descubrir como un abismo
que todos ocultábamos lo mismo (II, IX)

Es de hecho una composición que, en términos lingüísticos y estilísticos, cabría perfectamente en los *Pornosonetos*, con la diferencia de que en este caso se trata de una escena homosexual, y de que, siendo parte de la novela en sonetos, dentro de cuya narración queda engastada, no funciona como composición independiente[15]. La evolución del personaje de Ramón Paz, desde el punto de vista de su sensibilidad y de la recuperación de sus cualidades afectivas, sigue con el saludo al cuerpo de Peñalver, el amado compañero ahogado cuyo cadáver se utiliza, por orden del capitán, como cebo para los surubíes:

ballester y el petiso resolvieron
encarnar los anzuelos con ahogados
sin ovejas nos vemos obligados
a hacer el sacrificio nos dijeron

[15] Para algunas consideraciones del propio Mairal sobre este aspecto véase Yuste (2018).

yo lo vi a peñalver medio verdoso
en el gomón de al lado blando muerto
con el sueño total al descubierto
tan lánguido y en paz estaba hermoso
lo vi que lo tiraban ensartado
a la pregunta viva del anzuelo
clavado en los talones bajo el cielo
cayó dentro del agua y casi nado
a sacarlo del fondo o a quedarme
abajo con su cuerpo hasta borrarme (III, VIII)

La versificación del mundo relacional de Paz evoluciona entonces de forma más sentimental (algo que nos hace pensar otra vez en *Moby Dick* y en la relación entre Ishmael y Queequeg) hasta encontrar una suerte de reconciliación con lo femenino, a través del pigmaliónico enamoramiento por la adolescente que lo encuentra desmayado en la orilla del río y que él descubre abriendo los ojos, como una suerte de manifestación divina (la salvadora se presenta como Itatí, nombre de una virgen ya mencionada en la obra). Cabe en fin señalar que el lírico encuentro con la chica, de inspiración casi estilnovista ("toda la luz del monte eran sus ojos", VI, II, 1; "era capaz de hacer que el diablo rece" VI, II, 3) y entrelazada con la estética *pulp* que caracteriza la totalidad de la obra, termina llamativamente con una propuesta de matrimonio ("un día te querés casar conmigo?" VI, II, 14), prontamente rechazada ("ni loca sos muy viejo y sos muy feo" VI, III, 1). Este detalle conclusivo puede valer como una suerte de cierre de la trayectoria relacional del protagonista, que se abre con las pesadillas causadas por un divorcio y se concluye con una idílica propuesta nupcial, implantándose además en una *Ringkomposition* formalmente evidente, dado que el primer hemistiquio del v. 5 de I, I (citado en §2) vuelve en el v. 5 del soneto final, en el que los "dos tipitos de azul" terminan ejecutando a Paz, concluyendo la historia.

La aventura de Paz se desarrolla entonces parcialmente a través del tópico del viaje como experiencia renovadora, que lleva el protagonista a una reconciliación con la naturaleza y con la humanidad, elemento esencial también en *Una noche con Sabrina Love*, en la que el viaje es un tema central y genera además la premisa geográfica para otra estructura circular (de Curuguazú a Buenos Aires y vuelta). Más allá de estas temáticas y aspectos formales compartidos, el elemento de mayor conexión entre estas dos obras es sin duda la ya citada anticipación de la idea a la base de *El gran surubí*, y aún más la reutilización de la misma frase, de la misma imagen, citada textualmente en el primer capítulo de la novela en sonetos, como si fuera la misma historia invertida de signo. No teniendo ninguna certidumbre sobre la hipótesis de que la recuperación de dicha frase fuese consciente e intencional (y considerando, además, que en la citada entrevista con Cabrera el autor no reconoce en la época en la que escribía *Una noche con Sabrina Love* un momento de gestación para la idea del inmenso bagre del Río de la Plata, alimentando la hipótesis de una citación involuntaria e inconsciente) he pedido al autor, en el mismo intercambio de correos electrónicos citado antes (véase arriba la nota número 7), unas dilucidaciones sobre la cuestión. La respuesta ha sido que dicha cita, a pesar de ser precisa y estrictamente textual, se ha producido efectivamente sin intención: se trata entonces de una recuperación inconsciente de un elemento textual, de una idea, que viaja de una obra a la otra cobrando en ellas significados opuestos y especulares, y resultando por esto llamativa y sorprendente. En este sentido, que la mención sea intencional o no lo sea tiene una importancia relativa: la relación textual con *Una noche con Sabrina Love* sigue siendo de todas formas una realidad factual, y, destacando correspondencias que animan a niveles de lecturas ulteriores de *El gran surubí*, resulta sugerente para el lector de ambas obras.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

6. CONCLUSIÓN

El gran surubí de Pedro Mairal presenta entonces un intrincado enredo de relaciones intertextuales, tanto interiores como exteriores. Es importante subrayar que la obra no se presenta de todas maneras como un calculado mosaico de referencias literarias, programáticamente compuesto por el autor, sino como una obra dotada de cierta vitalidad e ímpetu creativo, y quizás caracterizada sobre todo por una gran rapidez y frescura compositiva (tanto Mairal como Casciari afirman que se escribió en unas pocas semanas[16]), en la que confluyen varios ecos y modelos, de forma más o menos evidente o escondida, consciente o involuntaria. El empleo del soneto como célula narrativa, sobre todo con las características formales que vimos, resulta impactante y original, al igual que la combinación de dicha forma clásica con un lenguaje coloquial, obsceno y violento, adecuado a las situaciones narrativas presentadas y capaz de renovar totalmente la tradicional musicalidad sonetesca. Dicha elección implica de todas formas un diálogo con los clásicos de la literatura argentina, en particular con la tradición payadora y gauchesca y sus referencias a la cultura popular: el quinto capítulo de esta obra constituye, como vimos, un espacio privilegiado para la proliferación de estas referencias, dada sobre todo la ambientación en la que se desarrolla la historia en ese momento, esa región de Entre Ríos tan importante para el autor y significativamente presente en la literatura argentina, sobre todo en la obra de Juan L. Ortiz.

Más allá de esto, *El gran surubí* presenta interesantes conexiones con el resto de la producción de Mairal: además de lo que ya comentamos, cabe señalar que muchos de los temas que caracterizan la trama de esta obra, inicialmente concebida como argumento para una novela (Cabrera, 2013), han aparecido de hecho en *El año del desierto*, novela que precede de tres años la publicación de *El gran surubí* y en la que el cambio climático (la "intemperie", palabra que aparece llamativamente también en V, IX, 3) desertiza la Argentina, donde resulta cada vez más difícil conseguir comida (en nuestra obra también la premisa al reclutamiento para pescar surubíes es que en el país ya no hay carne). Además, en *El año del desierto*, como vimos, la protagonista termina alejándose de Buenos Aires hacia el norte y logrando una forma de reunión con la naturaleza, al igual que en nuestra obra. Algunos de los temas que encontramos cruzan la producción mairaliana de forma bastante transversal: más allá de las analogías meramente temáticas, hemos señalado la recuperación del seudónimo Ramón Paz y su profundización como personaje, y sobre todo, las referencias textuales que vinculan *El gran surubí* con *Una noche con Sabrina Love*, la primera novela del autor. La que transcurre entre estas dos obras es sin duda la relación de intertextualidad interior más fuerte entre las que la novela en sonetos establece con la producción de Mairal, y aunque hemos averiguado que dicha relación no se funda en una elección consciente, esta contribuye de todas formas a enriquecer ese profundo enredo de alusiones y conexiones entre la obra, el resto de la producción del autor y sus modelos literarios. Una densa red de referencias por la que estos sonetos están ampliamente permeados.

Bibliografía

BELTRAMI, Pietro G. (1991), *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino.

BERTONE, Giorgio (1999), *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi.

BORGES, Jorge Luis (1972), *Obra Poética"*, Madrid, Alianza/Emecé.

[16] Cabrera, 2013; Casciari, 2012.

BORGES, Jorge Luis (1983), *El "Martín Fierro"*, Madrid, Alianza/Emecé.

BOWLES, William L. (1991), *Fourteen Sonnets: 1789*, Oxford, Woodstock Books.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2013), "La última vuelta a la gauchesca", *Revista Ñ*, 28 dicembre 2013, https://www.clarin.com/literatura/pedro_mairal-el_gran_surubi-vuelta-gauchesca_0_SJGQ7kZswmx.html (11 octubre 2019).

CABRERA, Mercedes (2013), "La lira y lo berreta", *Llegás*, 172, https://issuu.com/revista_llegas/docs/revista_llegas._mayo_2013. (11 octubre 2019).

CASCIARI, Hernán (2012), "El Gran Surubí", *PostOrsai*, 25 enero 2012, https://editorialorsai.com/el_gran_surubi/ (11 octubre 2019).

—— (2013), "Seamos novios", *PostOrsai*, 20 marzo 2013, https://editorialorsai.com/proyecto_embudo/ (11 octubre 2019).

CASTRO, Francisco I. (2007), *Martín Fierro explicado*, Buenos Aires, Deldragón.

DONNE, John (1998), *The Complete English Poems*, ed. de C. A. Patrides, intr. de R. Hamilton, London, Dent.

FELDMAN, Paula G. y Daniel ROBINSON (1999), *A Century of Sonnets: The Romantic-Era Revival, 1750-1850*, Oxford, Oxford University Press.

GARCÉS, Gonzalo (2013), "El arte de Pedro Mairal y la magia", *Revista Ñ*, 19 julio 2013, https://www.clarin.com/literatura/gonzalo-garces-perdo-marial_0_BJgxVMLiwXl.html (11 octubre 2019).

HAMER, Enid (1969), *The Metres of English Poetry*, London, Metheun.

HERNÁNDEZ, José (1985), *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*, ed. de L. S. de Medrano, Madrid, Cátedra, 4ª ed.

MAIRAL, Pedro (2003), *Pornosonetos*, con el seudónimo de R. Paz, Buenos Aires, Eloisa Cartonera.

—— (2005), *Pornosonetos II*, con el seudónimo de R. Paz, Bahía Blanca, Vox.

—— (2008), *Pornosonetos III*, con el seudónimo de R. Paz, Bahía Blanca, Vox.

—— (2008), *Salvatierra*, Buenos Aires, Emecé.

—— (2010), *El año del desierto*, Madrid, Salto de Página, 1ª ed. Buenos Aires, Interzona, 2005.

—— (2013), il. J. González, *El gran surubí*, Buenos Aires, Orsai, 1ª ed. en revista, Buenos Aires, Orsai, 2012, disponible online en http://pedromairal.blogspot.com/2014/10/el-gran-surubi-completo-online.html (11 octubre 2019); tr. fr. T. Dassance, Montreuil, Les Rêveurs, 2013.

—— (2016), *La uruguaya*, Buenos Aires, Emecé.

—— (2018), *Una noche con Sabrina Love*, Barcelona, Libros del Asteroide, 1ª ed. Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1998.

MELVILLE, Herman (1958), *Moby Dick: Or, The Whale*, intr. de V. Meynell, London, Oxford University Press, 1ª ed. New York, Harper and Brothers, 1851; tr. esp. J. M. Valverde, *Moby Dick*, Almería, Libros de Arena, 2010.

MENICHETTI, Aldo (1993), *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3018
Artifara, ISSN: 1594-378X

Ortiz, Juan L. (2005), *Obra completa*, intr. y notas de S. Delgado, textos de J. Saer *et al.*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Pérez, Martín (2013), "El payador absoluto", *Radar Libros*, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5081-2013-07-27.html (11 octubre 2019).

Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

Smith, Charlotte (1996), *Elegiac Sonnets, and Other Poems,* intr. de C. Franklin, London, Routledge/Thoemmes press.

Tottel, Richard (1965), *Tottel's Miscellany: (1557-1587)*, ed. de H. E. Rollins, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Varela Pagliaro, Nando (2014), "La literatura son los libros prohibidos", *Quid*, agosto 2014, https://medium.com/@varelapagliaro/entrevista-a-pedro-mairal-2006439573fa (11 octubre 2019).

Vieites, Glenda (2006), "Mairal: imaginación y vértigo", *Cultura*, suplemento de *Perfil*, 28 mayo 2006, http://pedromairal.com/author/pedro/page/20/ (11 octubre 2019).

Warner, J. Christopher (2013), *The Making and Marketing of Tottel's Miscellany, 1557: Songs and Sonnets in the Summer of the Martyrs' Fires*, Farnham, Surrey/Burlington, VT, Ashgate.

Wyatt, Thomas (1997), *The Complete Poems*, ed. de R. A. Rebholz, Harmondsworth, Penguin.

Yuste, Gustavo (2018), "Entrevista a Pedro Mairal: 'Los Pornosonetos son parte de lo que soy'", *La Primera Piedra*, 21 septiembre 2018, https://www.laprimerapiedra.com.ar/2018/09/pornosonetos-pedro-mairal/ (11 octubre 2019).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

La importancia de llamarse Macario: posibles huellas de incestos griegos en un cuento de Juan Rulfo

PABLO LOMBÓ MULLIERT
Università degli Studi di Torino

Resumen
La sobriedad estilística y la consecuente ambigüedad que caracterizan las obras de Juan Rulfo dejan amplio espacio para diferentes interpretaciones y lecturas. En este trabajo se propone una hipótesis de interpretación del cuento "Macario" según el mito griego de Eolo, con el que parecería compartir algunos elementos y núcleos simbólicos.

Riassunto
La sobrietà stilistica e la conseguente ambiguità che contraddistinguono le opere di Juan Rulfo lasciano ampio spazio per diverse interpretazioni e letture. In questo lavoro si propone una nuova interpretazione del racconto "Macario" basata sul mito greco di Eolo, con il quale sembrerebbe condividere alcuni elementi e nuclei simbolici.

Abstract
Stylistic sobriety and its consequent ambiguity characterize Juan Rulfo's works, and open ample space for different interpretations and readings. This paper proposes a hypothesis of interpretation of the story "Macario" according to the Greek myth of Eolo, with which it seems to share some elements and symbolic nuclei.

Retomando las ideas expresadas por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y en *Los hijos del limo*, Evelia Romano-Thuesen afirmó que en el pequeño universo de los cuentos de Juan Rulfo, «las mujeres actúan de soles: inmóviles pero dotadas de luz propia, motivan y hasta cierto punto ordenan el movimiento de los restantes elementos del conjunto» (1992: 136), por lo que la madrina y la Felipa de "Macario", la Agripina de "Luvina", las viejas de "Anacleto Morones", la Tacha de "Es que somos muy pobres", Matilde Arcángel y Natalia de "Talpa" determinarían, condicionándolo con su «activa pasividad», el primer plano de la acción. Al estudiar e interpretar el cuento "Macario", la crítica ha reconocido la importancia que el personaje femenino de Felipa tiene, desde su papel secundario en la narración, en la existencia de Macario y en la concepción que él mismo tiene de la realidad, a pesar de su discapacidad, principalmente debido a las relaciones sexuales que mantienen ambos personajes.

Si para Hugo Hernán Ramírez estas últimas son simplemente "escabrosas" (2008: 57), Steven Boldy las incluye en el catálogo de relaciones incestuosas del universo rulfiano, "ultimate taboo that regulates the structure of human society and family, of meaning itself" (2016: 49)[1]. Según Milagros Ezquerro "las relaciones nocturnas de Macario con Felipa han de interpretarse como un incesto fantasmático", pues "las funciones respectivas de las dos mujeres con relación a Macario son paralelas y opuestas: podemos considerar que representan dos arquetipos maternos opuestos: la madrina es la madre temible y castradora, Felipa es la

[1] Más adelante añade: "Macario has some sort of sexual relationship with the maternal figure of the maid Felipa, whose milk he drinks" (2016: 49).

Pablo LOMBÓ MULLIERT, "La importancia de llamarse Macario: posibles huellas de incestos griegos en un cuento de Juan Rulfo", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 205-212.
Recibido el 11/06/2019 · Aceptado el 28/10/2019

madre buena y deseable" (1992: 216). En contraposición con el binomio antes expresado, y en evidente referencia a la poco conveniente relación sexual entre Macario y Felipa, Claudio César Calabrese y Ethel Junco consideran que tanto la madrina como Felipa del cuento "Macario" son "mujeres que hacen de su femineidad una herramienta de violencia, en especial al denigrar la función materna […] La presencia de las mujeres es aclaración y acercamiento de la propia muerte. La muerte es femenina" (2018: web). Todos ellos leyeron probablemente las ideas de Ivette Jiménez de Báez, para la cual el "incesto" en las narraciones de Juan Rulfo representaría una especie de "posible respuesta al vacío" que surge de "la tensión entre el mundo ideal y la vida práctica (mundo de las ideas-concreción de la historia), lo cual produce una escisión que entorpece o frustra el ideal y la historia concreta. Esto convierte el *deseo* en el acicate del proyecto vital [de los personajes]. Y al hombre en una criatura deseante y escindida (Macario y Pedro Páramo) […] En los cuentos asoma repetidas veces con variantes significativas que indican la búsqueda del modelo para *Pedro Páramo*" (1988: 503)[2].

Es curioso observar el papel que estos mismos lectores han otorgado a la figura de Felipa en el pequeño entorno doméstico en el que vive Macario, describiéndola como una "criada" (Jiménez de Báez), "denigración de la figura materna" (Calabrese y Junco), "madre buena y deseable" (Ezquerro), "maid" (Boldy) y "empleada" (Ramírez); considerándola ya como empleada doméstica, ya como "madre ideal", la figura de Felipa no tendría ninguna relación de parentesco con Macario, por lo que el "incesto" al que la crítica parece aludir unánime pertenecería más a un ámbito teórico que a la realidad expresada en el texto mismo. Es, pues, lícito preguntarse si hay marcas o elementos en el cuento según los cuales los críticos han podido interpretar la relación entre ambos personajes como una relación incestuosa.

Con la parquedad que caracteriza el estilo de Rulfo –rasgo que contribuye en la creación de una mayor ambigüedad[3]–, Macario ofrece pocas informaciones sobre Felipa en su monólogo. Lo primero que destaca es su nombre, pues de los tres personajes principales que aparecen en el texto, solamente ella es llamada por su nombre de pila; el nombre del protagonista, en cambio, es comunicado solamente por el título del cuento, y la madrina siempre es llamada con ese mismo sustantivo. Macario también describe las labores domésticas que ambos llevan a cabo: Felipa se ocupa de "todo lo de la comedera. Felipa sólo se está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que yo la conozco" (1996: 61); mientras que él mismo hace todo lo demás: lavar los trastes, acarrear leña para prender el fogón, barrer la calle, darle garbanzo remojado y maíz seco a los puercos gordos y a los puercos flacos, respectivamente. Según la división del trabajo doméstico que se puede deducir de esta poca información, parecería más bien que el "empleado doméstico" fuera Macario y que Felipa fuera simplemente una "cocinera". En relación con el parentesco de los personajes, la única información a disposición indica que Macario es, valga la redundancia, ahijado de su madrina, con quien vive porque sus padres están en el purgatorio. Sobre Felipa, el cuento no dice si se trata de una "empleada doméstica" o no, ni si tiene alguna relación de parentesco con Macario,

[2] En el caso específico del cuento "Macario", el incesto se asemejaría, según la estudiosa, a los que aparecen en "Anacleto Morones" y "En la madrugada", remitiendo "a una tríada familiar alterada: por sustitución (tía que reprime y ocupa el lugar del padre, de la ley, y criada que protege y amamanta en «Macario»; tío por la línea materna que paradójicamente viola y acoge, y madre impotente para la acción, «En la madrugada»)" (1988: 503). Dos años antes, en una ponencia leída en Berlín y publicada posteriormente, en 1989, la misma autora había afirmado que en este cuento "la tríada familiar está totalmente alterada. Muertos los padres, el hijo deviene 'ahijado'. La nueva tríada delata la transformación negativa de una estructura patriarcal. La madrina sustituye las funciones del padre; Felipa, la criada, amamanta y seduce al hijo (grotesco Edipo). Los nexos de parentesco se degradan y condenan al personaje" (1989: 580).

[3] No es necesario hacer un recuento de todos los críticos que se han referido a la parquedad del estilo de Rulfo, bastan las palabras de Carlos Monsiváis al respecto: "Rulfo aparece como el narrador esencial, no el que describe a lo mexicano sino el que va hacia el fondo de la escasez y del barroquismo del silencio" (2012: 283).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3373
Artifara, ISSN: 1594-378X

por lo que no se puede ni defender ni rechazar la interpretación de un posible incesto entre ambos.

1. EL ORIGEN DEL NOMBRE

Guillermo García, en su artículo "«Macario» o la construcción del narrador", recuerda un particular importante: la etimología del nombre mismo. "En su bienaventurada extrañeza –escribe García–, Macario (del griego *Makarios*: feliz, dichoso), menos persona que traza oral, se figura niño, quizá adolescente. Y deficiente mental" (2006: web). Efectivamente, el término *μακαριος*, utilizado en los textos griegos de la Biblia como correspondiente del hebreo *ashrêy*, se puede traducir como "dichoso", "feliz" o "bienaventurado" (*beatus*, según el latín de San Jerónimo). Otro posible significado, importante en el ámbito del universo rulfiano, es el que utilizó Esquilo en su tragedia *Los persas* para referirse al espíritu del aqueménida Darío I el Grande, a quien el coro convoca desde el mundo de los muertos llamándolo "bienaventurado", pues ya había superado las congojas y dolores de la existencia terrena[4]. Es posible que Rulfo tuviese en cuenta el amplio campo semántico de esta palabra para llamar a su personaje: en el nombre, la "penitencia" del enfermo mental que no logra comprender el momento histórico que vive (como la gran mayoría de los personajes tanto de *El llano en llamas* como de *Pedro Páramo*), pero tampoco la pobreza ni la enfermedad que padece, ni los motivos de la propia condición de exclusión social en la que los demás habitantes del pueblo lo tienen sumergido: "Y no como otra gente que me invitaba a comer con ellos y luego que me les acercaba me apedreaban hasta hacerme correr sin comida ni nada […] En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Llueven piedras grandes y filosas por todas partes" (1996: 62 y 64). Personaje que no logra sino expresar una visión del mundo inocente más allá de las fatigas de la vida y de las prescripciones de la sociedad: "Ahora ya hace mucho tiempo que [Felipa] no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos" (1996: 62).

En cierto sentido, parece funcionar una lectura del cuento según la "bienaventuranza" de Macario, pero creo que se puede también tener en cuenta otro indicio de la literatura griega para entender lo que Rulfo tuvo en mente al crear su personaje y su relación con Felipa. No está de más recordar que el cuento "Macario" apareció publicado por primera vez en las páginas del sexto número de *Pan* (noviembre de 1945), revista fundada por Juan José Arreola y Antonio Alatorre, pero que, en ese mismo sexto número y en el siguiente, contó con la colaboración de Rulfo como director[5]. Tanto Arreola como Alatorre eran lectores exquisitos y mucho más eruditos de lo que fue Rulfo, que prefería, según diferentes testimonios, la lectura de traducciones de novelas estadounidenses, pero probablemente compartía con ellos cierto

[4] "(El coro evoca al muerto con gritos y gestos violentos: gime, da palmadas, se golpea el pecho.) CORO. ¿Me oye, el bienaventurado, el rey semejante a los dioses, cuando lanzo en clara lengua bárbara estos gritos diversos, lúgubres, dolientes? Gritaré bien alto mis desgracias de total congoja. ¿Desde debajo me oye?" (Esquilo, 2001: p. 36).

[5] Antonio Alatorre describió ese periodo de esta manera: "Y [Arturo] Rivas Sáinz fue el amigo por excelencia de *Pan*, un amigo de matices paternales. Así pues, cuando me quedé solo a causa del viaje de Arreola, a él le pedí que me acompañara en la «aventura» de la revista, con miedo de que no aceptara. No aceptó, pero acompañó su negativa con su sonrisa de siempre. Entonces pensé en Rulfo. No porque Rulfo formara parte de nuestro grupo en sentido estricto […] sino por la simple razón de que Arreola y yo fuimos, desde el primer momento, decididos admiradores suyos […] Creo que el original de «Macario», publicado en ese núm. 6 fue lo que me movió a pedirle a Rulfo que me hiciera compañía. Le pregunté, pues, si aceptaba que su nombre figurara junto al mío, y él, sencillamente, dijo que sí. Por eso en el núm. 6 los «editores» de *Pan* somos Rulfo y yo» (1985: 224-225).

gusto por la literatura clásica[6]. Como se sabe, Arreola fue un lector ávido de teatro (clásico y moderno) y Alatorre traducía fluidamente del latín, como lo demuestra su excepcional versión de las *Heroidum epistulae* de Ovidio, publicada pocos años más tarde (en 1950).

Precisamente entre las cartas que escriben las heroínas despechadas a sus amantes, se encuentra la que escribió Cánace a Macáreo, que forma parte de las transfiguraciones y reinterpretaciones del mito de Eolo. La historia de estos dos personajes comienza a ser esbozada en la tradición griega cuando Homero, en el décimo canto de la *Odisea*, describe la morada del Señor de los vientos:

> Llegamos a la isla Eolia, donde moraba Eolo Hipótada, caro a los inmortales dioses; isla natátil, a la cual cerca broncíneo e irrompible muro, levantándose en el interior una escarpada roca. A Eolo naciéronle doce vástagos en el palacio: seis hijas y seis hijos florecientes; y dio aquéllas a éstos para que fuesen sus esposas. Todos juntos, a la vera de su padre querido y de su madre veneranda, disfrutan de un continuo banquete en el que se les sirven muchísimos manjares. (Trad. L. Segalá y Estalella, 1910: 131)

En el "Catálogo de las mujeres", Hesíodo, ante el silencio de Homero sobre los nombres de la descendencia incestuosa de Eolo, comienza a hacer un elenco, pero solo de cinco de los varones[7], y Apolodoro en su *Biblioteca* (trad. de M. Rodríguez de Sepúlveda, 1985: 163), completa el elenco añadiendo otros cinco nombres femeninos, entre los que figura Cánace, y otros dos varones. Tanto Hesíodo como Apolodoro, sin embargo, incluyen el nombre de Macáreo entre los descendientes de Pelasgo y no de Eolo.

La pareja de hermanos Cánace y Macáreo aparecería posteriormente en la tragedia de Eurípides *Eolo*, de la que se conservan solo algunos fragmentos y cuya reconstrucción se apoya en el número 27.2457 de los Papiros de Oxirrinco y en el *Ars Rethorica* del Pseudo Dionisio de Halicarnaso. El drama culmina con el suicidio de Cánace, a quien Macáreo dejó embarazada, pero "lo que no está claro, atendiendo a los fragmentos conservados, es la suerte que corren Macáreo y el niño" [8]. Platón, en *Las Leyes*, cita el nombre de Macáreo, en compañía de Tiestes y Edipo, mientras enlista los comportamientos sexuales poco adecuados para una sociedad[9]; según explicó Pedro Amorós al respecto,

> la ley referida a los deseos amorosos está enfocada hacia la virtud, y Platón dispone de un medio para establecer esta ley, a saber, una norma no escrita, *nomos ágraphos*, que impide las relaciones amorosas con hermanos e hijos […] Los relatos tradicionales, entonces, contribuyen a transmitir una "ley no escrita" sobre las relaciones amorosas. En este caso, es la forma más viable para extender, generalizar e imponer una serie de costumbres sobre las cuestiones amorosas que tratan de

[6] Juan M. Corominas relacionó las obras de Juan José Arreola y Juan Rulfo con el sentido de la tragedia griega en su artículo "Juan José Arreola y Juan Rulfo: visión trágica" (1980: 110-121).

[7] "Eólidas fueron Creteo y Atamante, reyes administradores de justicia, y Sísifo, fértil en recursos, y Salmoneo, injusto, y el magnánimo Perieress" (trad. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, 1978: 215).

[8] Para un detallado estudio sobre las tragedias fragmentarias de Eurípides y su transmisión, véase la tesis doctoral de María de los Llanos Martínez Bermejo (2017). Sobre la tragedia *Eolo*, en particular, pp. 157-162. En relación con la suerte del hijo de Cánace, según narra Ovidio en las *Heroidas*, Eolo ordena que el fruto del incesto entre sus hijos sea despedazado por los perros y las aves de rapiña (trad. de A, Alatorre, 1950: 69).

[9] "Se nos enseña que esas cosas son enteramente impías, odiadas por la divinidad y las más vergonzosas entre las vergonzosas. ¿No es acaso la causa el que nadie hable de ello en otro sentido, sino que desde el punto en que nacemos, cada uno de nosotros oiga decir eso mismo, siempre y en todas partes, repetido muchas veces en manifestaciones cómicas y en toda la seriedad de la tragedia, cuando sacan a escena a esos Tiestes, a esos Edipos, o bien a esos Macáreos, unidos secretamente con sus hermanas y que se dan a sí mismos voluntaria muerte a la vista de todos en pena de su pecado?"(Trad. de J.M. Pabón y M. Fernández Galiano, 1960: 78). Tiestes cometió adulterio con la esposa de su hermano, Atreo, y Edipo, por si fuera necesario recordarlo, con su madre.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3373
Artifara, ISSN: 1594-378X

> evitar la furia y la locura erótica. En contra de estas costumbres se halla la incredulidad de la sociedad. (2002: 177)

Las historias de estas parejas de hermanos, formarían parte del caudal de relatos tradicionales en los que también se inspiró, algunos siglos más tarde, Ovidio para darle voz a Cánace mientras escribe una carta a su amante y hermano momentos antes de suicidarse por orden de su padre.

2. FELIPA

Es posible que Rulfo conociera, mediante alguno de los testimonios de la literatura greco-latina que la mencionan, la historia de Cánace y Macáreo y que en ella se inspirara para crear a sus personajes, nombrando al protagonista y "narrador" del texto con el nombre de uno de los hijos de Eolo y dejando una huella para la posible lectura del incesto en él aludido o, como sea, para insistir en la inconveniencia de su relación. Hay, en mi opinión, otros elementos dentro del cuento relacionados con el personaje de Felipa que parecerían apuntalar esta hipótesis, empezando por su nombre mismo (y su significado: "amante de los caballos"), que confirmaría la "genealogía" eólida de ambos personajes, constelada de figuras equinas. En el breve fragmento que Homero dedica a la descripción de la familia del Señor de los vientos, el nombre de Eolo, y por lo tanto de su descendencia, es asociado al patronímico "Hipótada", emparentado con "Poseidón, dios que en tantos lugares del Peloponeso tiene facetas equinas, que se manifiestan a veces en el epíteto de Hipio" (Gangutia, 2004: 4)[10].

La poca información que Macario ofrece sobre Felipa durante su monólogo es, precisamente por su parquedad, de cabal importancia para la comprensión e interpretación del texto. Además de llamarla con su nombre de pila, lo primero que afirma es que es ella quien le ha dicho que "es malo comer sapos" y que sus ojos son "verdes como los ojos de los gatos" y como las ranas. También indica que es ella la que le da de comer "en la cocina cada vez que me toca comer" y que la quiere más que a su madrina, aunque sea esta última la que ponga el dinero para su sustento. Después, con una especie de queja sobre la injusta repartición de las labores domésticas, dice que Felipa solamente se ocupa de comprar lo necesario para preparar la comida y de cocinar, mientras que él se encarga de muchas otras cosas (ver supra p. 206). Este aspecto parecería casi la protesta de un niño que se siente tratado de manera diferente por sus padres en relación con sus hermanos o con otros niños, aunque no opaca el cariño que Macario tiene por Felipa, pues ella, cuando a veces no tiene hambre, deja que él se coma su porción de comida, y este es uno de los motivos por los que la quiere, resumidos en la frase "Felipa es muy buena conmigo".

Macario también explica que quiere a Felipa porque le ha dado a probar la leche de sus senos, "dulce como las flores del obelisco", pero "ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene", detalles que revelan el embarazo de Felipa y que su cuerpo probablemente ya no produce leche. Es curioso que Macario no se refiera a la existencia de un bebé, que se habría convertido en el cuarto miembro del pequeño núcleo "familiar" (Macario, Felipa y la madrina) y en una presencia difícil de ignorar, por lo que se podría suponer que nació muerto o que murió poco después de nacer, o que Felipa lo abandonó intencionalmente o por orden de la madrina. Macario también afirma que Felipa ha pasado muchas noches en su cuarto haciéndole "cosquillas por todas partes" para después

[10] Poco después explica más detalladamente la asociación de la familia de los Eólidas con la figura del caballo en la tragedia ática, en la que "los rasgos animalísticos ya no producían el mismo rechazo que en los genealogistas de las *Eeas*. Antes bien, ofrecían una espectacularidad escénica añadida que permitía que al final de la *Melanipe cautiva* [de Eurípides] se presentara en escena la madre de Melanipe, Hipó, con una llamativa máscara equina. En un gran vaso cerámico en el que están dibujados varios de los personajes de estas tragedias, se añade la figura del Eólida Creteo, hermano de Melanipe, abrazando afectuosamente a su madre Hipó totalmente hipomorfa" (2004: 6).

quedarse dormida con él hasta la madrugada; debido a la inocencia con la que su condición mental y su ignorancia determinan su visión del mundo, Macario parece no darse cuenta de que en realidad ha tenido relaciones sexuales con Felipa ni de que habrían podido generar un hijo. Solamente logra reconocer que gracias a la presencia de Felipa en su cuarto se le quita el miedo que le asalta durante las noches de morir e irse al infierno. Y aquí aparecen dos elementos que podrían confirmar la relación entre las parejas Cánace-Macáreo y Felipa-Macario. En primer lugar, Felipa, consciente de la enfermedad mental de Macario (y acaso de su parentesco con él) afirma que reza por él y pide por su alma "para que no me preocupe más. Por eso se confiesa todos los días". Felipa se confiesa porque ha tenido relaciones sexuales con Macario sin estar casada con él y pide por su alma para que sea perdonado, por el mismo motivo y, tal vez, porque sabe que están incurriendo en un incesto y que Macario no logra darse cuenta de la gravedad de este pecado mortal, según el catecismo de la Iglesia. En segundo lugar, Macario afirma que Felipa le ha dicho que ella "le contará al Señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y que platicará con Él pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo". ¿Cómo puede Felipa estar tan segura de que morirá "muy pronto"? Es más probable que esté pensando en el suicidio para borrar la ignominia, como Cánace, a cualquier otra interpretación (como saber que le queda poco tiempo de vida).

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, tal vez no sea descabellado afirmar que Rulfo concibió la pareja de Macario y Felipa como una pareja de hermanos huérfanos. Como quedó dicho antes, no hay elementos suficientes en el cuento ni para afirmarlo ni para negarlo. Sin embargo, podrían ser estos elementos de la tradición trágica griega los que han advertido diferentes críticos, casi inconscientemente, para interpretar en el cuento la huella del incesto fraternal. No carece de sentido citar aquí el agudo análisis de Juan M. Corominas, para quien en la obra de Rulfo "el prurito de incesto entre padres e hijas y entre hermanos es expresado con la misma ingenuidad, naturalidad y amoralidad que en la mitología griega" (1980: 119). Y qué mayor ingenuidad que la del "bienaventurado" Macario, ignorante de los preceptos sociales, morales y religiosos de la sociedad en la que vive.

3. LA DESMITOLOGIZACIÓN

El destino de Macario está marcado desde su concepción. La pobreza, las malas condiciones económicas, el hambre de las madres durante el embarazo, la desnutrición, la falta de asistencia médica son causa de altos niveles de mortalidad, morbilidad, y discapacidad infantil. En los tabulados de los censos que se llevaron a cabo entre 1900 y 1930 (año del quinto censo de población mexicana) a nivel nacional y local se pueden ver las dos categorías en las que para los analistas de la época habría podido ser incluido Macario: "loco" o "idiota" son las únicas dos voces bajo las que se cuentan las personas con "defectos mentales"[11]. Él mismo consigna en el cuento el adjetivo con el que le definen en su pueblo: "Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído". "Loco", es decir sí con alguna discapacidad mental, pero no tan grave como para que le digan "idiota" ni como para no ser capaz de estructurar un discurso mediante el cual expresar su limitada, aunque rica, visión del mundo.

Sin comprender el motivo de la exclusión social que padece, pero resignado a ella, el personaje de Macario pone de manifiesto lo que Carlos Monsiváis afirmó en particular sobre los cuentos de *El llano en llamas*: "En los relatos Rulfo no se va hacia la tragedia: no es el final previsible. Está desde el principio, entre matanzas y huidas, entre asesinatos y soledades extenuantes. Alejado del tremendismo, Rulfo no conoce la estrategia del clímax. Lo suyo es el desfile de lo anticlimático y por así decirlo, la normalización de la tragedia" (2012: 283). Si se

[11] Los tabulados pueden consultarse en el sitio del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México (INEGI).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3373
Artifara, ISSN: 1594-378X

acepta como válida la hipótesis de que Rulfo habría podido inspirarse en las figuras de los hijos de Eolo para la creación de su cuento, se podría decir que el nombre de pila Macario es vaticinio de su relación incestuosa o, como sea, poco conveniente con Felipa, de la misma manera que su existencia se encuentra bajo el signo de la miseria desde el origen.

El procedimiento mediante el cual Rulfo habría logrado crear y comunicar la profunda naturalidad de la tragedia que subyace en su historia sería la desmitologización del mito griego, misma que le permite apropiarse de su riqueza simbólica y utilizarlo para sus propósitos[12]. Una idea semejante a la que expresó Jorge Aguilar Mora, para quien "en Rulfo, las ideas narrativas más productivas son los mitos invertidos"; pero no se trata de una negación, pues, al invertirlos, "los desarraiga, los pone a morir y a resucitar sobre la tierra, les regresa el movimiento de la inocencia, pero no de la inocencia natural (y finalmente moral) conceptualizada por Rousseau, sino de la inocencia de la materia creativa, de la espiritualidad del universo, del acontecer formidable que es la existencia misma de lo real" (2003: 421-422). Rulfo logra, de esta manera, "recuperar la denotación de las palabras y de los mitos fundados en ellas, porque la figura y su mitificación se presentan como naturales, más naturales que la naturaleza misma" (Aguilar Mora, 2003: 430), y, como tales, enormemente asentadas, fijas, sin posibilidad de variación o alteración, sin posibilidad para desarrollarse en un gradual pasaje de un estado a otro con distintas intensidades. Petrificadas. La simbología del incesto en el mito de Eolo, despojada de todo contenido adoctrinador, se condensaría en un elemento más de la realidad recreada en el cuento "Macario", como la pobreza o el hambre, que modifica la interioridad y el destino de los personajes, subyugándolos casi como uno de los elementos del paisaje natural del universo rulfiano (el viento o el calor); se completaría el paso del escándalo ocasional provocado por la relación entre dos hermanos nobles, emparentados con la divinidad, y su catártico desenlace a la cancelación de la condena moralizante, purificante, que en la tragedia griega acompañaba al símbolo o del incesto o de la relación "escabrosa" para convertirlo en condición ineludible, desde y para siempre, de uno de los más desposeídos entre los desposeídos: un huérfano pobre, "pecador" y "loco".

Bibliografía

AGUILAR MORA, Jorge (2003) "Las piedras de Juan Rulfo", en AA. VV., *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. de Federico Campbell, México, Era-UNAM, pp. 421- 430.

ALATORRE, Antonio (1985) "Presentación", en *Edición facsimilar de las revistas* Eos *y* Pan, México, FCE, pp. 220-228.

AMORÓS, Pedro (2002) "La tradición en Platón", *Revista Murciana de Antropología*, 8, pp. 9-192.

APOLODORO (1985) *Biblioteca*, trad. de M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos.

BOLDY, Steven (2016) *A companion to Juan Rulfo*, Woodbridge, Boydell & Brewer.

CALABRESE, Claudio César y Ethel JUNCO (2018) "Juan Rulfo: el estatuto ontológico de la violencia", *Universum*, 33, 1, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762018000100064 (25 de mayo de 2019).

[12] Según la hermenéutica planteada por Paul Ricoeur, sintetizaron Masiá Clavel, Domingo Mortalla y Ortailla Velilla, la "desmitologización" consiste en "reconocer la riqueza simbólica del mito y liberarse de la racionalización que lo estropea. Es decir, renunciar al mito como explicación para quedarse con el mito como sugerencia antropológica y recuperar su valor simbólico" (1998: 106).

COROMINAS, Juan M. (1980) "Juan José Arreola y Juan Rulfo: visión trágica", *Thesaurus*, XXXV, 1, pp. 110-121.

ESQUILO (2001) *Tragedias*, trad. de E.A. Ramos Jurado, Madrid, Alianza.

EZQUERRO, Milagros (1992) "El espejo de las ranas", *Scriptura*, 8-9, pp. 213-218.

GANGUTIA, Elvira (2004) "Hipotes: de la *Odisea* a Estesícoro en *POXY*.3876", *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica*, LXXII, 1, pp. 1-23.

GARCÍA, Guillermo (2006) "«Macario» o la construcción del narrador", *Almiar–Margen cero*, https://www.margencero.es/aniv5/g_garcia.htm (25 de mayo de 2019).

HESÍODO (1978) *Obras y fragmentos*, trad. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos.

HOMERO (1910) *Odisea*, trad. de L. Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1988) "Juan Rulfo. Del Páramo a la esperanza (estructura y sentido)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1, pp. 501-566.

——— (1989) "Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la historia? «El llano en llamas» de Juan Rulfo", en *Actas del IX Congreso de la AIH, 18-23 de agosto de 1986, Berlín,* ed. de S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, v. II, pp. 577-590.

MARTÍNEZ BERMEJO, María de los Llanos (2017) *La recepción de la tragedia fragmentaria de Eurípides*, Salamanca, Universidad de Salamanca (tesis doctoral).

MASIÁ CLAVEL, Juan, Tomás DOMINGO MORATALLA y Alberto OCHAITA VELILLA (1998) *Lecturas de Paul Ricoeur*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

MONSIVÁIS, Carlos (2012) "Juan Rulfo", en *Las esencias viajeras*, México, FCE-Conaculta, pp. 280-284.

OVIDIO (1950) *Heroidas*, trad. de A. Alatorre, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

PLATÓN (1960) *Las Leyes*, trad. de J.M. Pabón y M. Fernández Galiano, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

RAMÍREZ, Hugo Hernán (2008) "El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo", *Iberoamericana*, VIII, 30, 2008, pp. 47-53.

ROMANO-THUESEN, Evelia (1992) "El personaje femenino: un sol para develar en dos cuentos de Juan Rulfo", *Literatura Mexicana*, 3, 1, pp. 136-149.

RULFO, Juan (1996) *Toda la obra*, ed. de Claude Fell, Madrid, París, México, Buenos Aires, Sao Paolo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile, ALLCA.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3373
Artifara, ISSN: 1594-378X

El campo intelectual y cultural argentino de la *Época Infame* (1929-1945)

ANA DAVIS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

Resumen

La expresión *Década Infame* designa los años de la dictadura de Uriburu hasta la revolución de 1943. Consiste en un período de tensiones políticas e ideológicas en que se busca establecer una organización nacional. Tal situación se trasladó al terreno intelectual, donde se redefine y cuestiona la función del mismo en la sociedad. Los escritores, en concreto, se distancian de la vanguardia anterior no solo en un plano estético, sino también por asumir un rol más comprometido. Estamos ante un cambio de época en que se transforman las prácticas discursivas culturales, políticas e ideológicas. Por ello, hemos dado en llamar *Época Infame* al período comprendido entre 1929 y 1945, no desde una perspectiva histórica, sino discursiva, pues nos centramos en cómo afecta la situación política nacional e internacional en el campo intelectual.

Palabras clave: Campo intelectual, Década infame, revista *Sur*, revista *Criterio*, peronismo.

Abstract

The expression *Década Infame* designates the years of the dictatorship of Uriburu until the revolution of 1943. It consists of a period of political and ideological tensions in which it is sought to establish a national organization. This situation was transferred to the intellectual field, where the role of it is redefined and questioned. Writers, in particular, distance themselves from the previous avant-garde not only on an aesthetic level, but also by assuming a more committed role. We are facing a change of epoch in which cultural, political and ideological discursive practices change. Therefore, we have called the Época infame (·Infamous Era·) the period between 1929 and 1945, not from a historical perspective, but discursive, because we focus on how the national and international political situation affects in intellectual field.

Keywords: Intellectual field, Década infame, *Sur*, *Criterio*, peronismo.

1. INTRODUCCIÓN

La Década Infame, denominada así por José Luis Torres en 1945, comienza a partir del golpe de Estado del general J. F. Uriburu (1930). Tras el período de desarrollo económico e industrial de la década anterior, la desestabilización política del gobierno de facto se impregna en todos los ámbitos de la sociedad, sobre todo, en el campo intelectual[1]. 1930 representa el fin de la hegemonía burguesa agraria, una redefinición del papel del Estado, una relectura de la

[1] Tal situación no es exclusiva de la Argentina: el Crack del 29 trajo consigo una reconsideración de la organización política y económica de los países occidentales a partir de las ideologías y/o doctrinas que confluyen en la época: marxismo, comunismo, fascismo, anarquismo, etc..

Recibido el 08/06/2018 · Aceptado el 01/12/2019

democracia y de la consecuente revisión de la Ley Sáenz Peña y la Reforma universitaria[2]. Uno de los principales inconvenientes a la hora de estudiar este período histórico es la revisión que, durante los cuarenta, se llevó a cabo desde una visión dicotómica propia de los años del peronismo, cuando el país se encontraba escindido en dos bandos delimitados (Cattaruzza, 2009: 598). Los treinta, en cambio, se caracterizaron por la heterogeneidad de perspectivas dentro de la izquierda, del nacionalismo, del liberalismo y del catolicismo que, en ocasiones, dificulta y complejiza su análisis. Son años transitorios en que los mismos intelectuales carecen de una seguridad ideológica que solo el paso del tiempo les reafirma, cuando el contexto político cambia en la década siguiente.

El objetivo del presente trabajo es analizar el campo intelectual de la década del treinta y la primera mitad de los cuarenta a partir de la noción de época que Claudia Gilman propone en La pluma y el fusil (2003): "[…] sistema de creencias, de circulación de discursos y de intervenciones" (2003: 19), adecuado "[…] para que surja un objeto de discurso; […] se define como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable […] en cierto momento de la historia" (2003: 36). Así, un cambio de época se produce cuando se transforman los objetos o ideas de los cuales se puede o no hablar (2003: 53). Gilman parte del concepto bourdieuano de campo, un espacio de lucha por adquirir el mayor grado de capital –ya sea material, simbólico o ambos– que, en el terreno intelectual, se traduce en establecer y encabezar la legitimidad. La autora se basa asimismo en la noción de hegemonía gramsciana, al señalar al intelectual como aquel actor que determina el discurso oficial de un espacio y una época concreta. En dicho proceso, difícil de delimitar con precisión, intervienen numerosos factores –políticos, ideológicos, culturales–, ideas que cristalizan y convergen, en su mayoría, en la prensa: "Las revistas, al tiempo que buscan traspasar esas fronteras, se someten a ellas" (Gilman, 1999: 466). El campo periodístico condensa y pone al descubierto los discursos hegemónicos y contra-hegemónicos de una sociedad y su tiempo. Las revistas hacen circular e importan novedades entre distintas naciones, y son un espacio de discusión acerca de la actualidad, dando a conocer las innovaciones del campo cultural. Por ello, resulta imprescindible el acercamiento a la prensa más representativa de un período determinado para acotar el comienzo y el final de una época histórica concreta, aunando los aspectos políticos, culturales, ideológicos y sociales más significativos de la misma. En las siguientes líneas intentaré argumentar las razones por las cuales creo que la Década Infame constituye una época de la historia cultural argentina, según el concepto de Gilman, y que abarcaría los años de 1929 y 1945. El fin último consiste en explicar los cambios operados en el terreno literario, su evolución respecto a la década anterior y los nuevos cauces que preparan el camino hacia la posterior. Para ello, me serviré también del concepto estructura de sentimiento acuñado por Raymond Williams, término que alude a la cultura de un período, "[…] el resultado vital específico de todos los elementos de [su] organización general", pues pone al descubierto la expresión de una etapa histórica (Williams, 2003: 57). Cada generación, agrega el crítico, se consolida en torno a una estructura de sentimiento determinada (2003: 58). Dicha noción explicaría, en el campo literario, las manifestaciones artísticas predilectas de una etapa específica, permitiendo una doble perspectiva de ida y vuelta: explicar sus condiciones históricas mediante las obras de arte y, a su vez, esclarecer las situaciones contextuales por las cuales se genera un discurso literario concreto en una sociedad y época determinadas.

[2] Desde la revista *Criterio*, Juan Emiliano Carulla y Ernesto Palacio, dos intelectuales que apoyaron el Golpe de Uriburu, se oponen a la ideología de la Reforma en: "Las tendencias demagógicas en la reforma universitaria", (Carulla, 25/I, 1928: 233-234) y "La ideología de la reforma universitaria" (Palacio, I/19, 1928: 39-40).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

2. DE LA VANGUARDIA A LA VANGUARDIA OTRA

José Carlos Mainer explica, en relación a la literatura española, que la década de los años treinta provoca una profunda crisis en el ideario vanguardista (1987: 228), lo que atribuye a la crisis económica mundial de 1929: "Detrás de la fascinación ante las cataratas de objetos industriales –automóviles, saxofones, dancings, ciudades gigantescas [...]– ¿no hubo un reflejo de la loca carrera inflacionista que abocó a la crisis financiera de 1929?" (1987: 235). Como es sabido, el Crac del 29 tuvo consecuencias nefastas en la mayoría de los países occidentales, al crear un clima de pesimismo económico que se tradujo en una desconfianza hacia el progreso, y en un replanteamiento de la industria y la organización de las economías nacionales. Asimismo, la crisis se acrecentó o amainó según las circunstancias socio-históricas de cada país: en España, señala Mainer, la posibilidad de volver a proclamar una República daba un halo de esperanza a ciertos sectores de la sociedad, al tiempo que dividía al pueblo, haciendo inminente la Guerra Civil. Este acontecimiento y el estallido de la II Guerra Mundial explicarían, según Octavio Paz, el fin de una etapa de brillante creatividad entre escritores españoles e hispanoamericanos, quienes se dispersaron y aislaron. Así, tras un paréntesis en que hay un retorno al orden, lejos de la experimentación anterior y a favor de la claridad formal, el año de 1945 fue, sigue Paz, una vuelta a la vanguardia: "Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar"[3]. En este sentido, cabe preguntarse qué ocurría en Argentina en ese lapso parentético apuntado por Paz. En términos políticos, 1930 significó el reemplazo de la estabilidad económica y política de las presidencias de Hipólito Yrigoyen y M. T. de Alvear por el golpe de Estado del general J. F. Uriburu y una serie de gobiernos de facto que le sucedieron. A partir de ello, se replantea el intervencionismo del Estado en la vida social; en palabras de Sidicaro:

> El intervencionismo en sus versiones fascista y nacionalsocialista combinaron Estados fuertemente ideologizados con grandes intereses económicos a los que buscaban someter [...]. En nuestro país, la coincidencia entre políticos y empresarios que originó el intervencionismo estatal, abrió los aparatos de regulación a los representantes de las entidades corporativas. (32)

Los numerosos conflictos internacionales y nacionales obligan a cuestionar y replantear los discursos nacionalistas, la confianza en los totalitarismos, el concepto de democracia, etc. Ello implicó el progresivo traslado de las lides intelectuales al espacio público en distintas modalidades donde se plantean tales cuestiones: congresos, manifiestos, asociaciones, comités, corporaciones, academias, etc. (Manzoni, 2009: 548), por ejemplo, la creación del PEN Club o la organización del Congreso Eucarístico Internacional (1934). Asimismo, se reflexiona sobre el papel de la Iglesia y el catolicismo en la sociedad, y su vinculación al nacionalismo, unión que había emergido en otros países: en Francia, de la mano de Charles Maurras[4], en España, del general Franco. Pero la relación es compleja pues existe una amplia diversidad de corrientes nacionalistas y católicas en el campo intelectual argentino que no poseen los mismos intereses ni la misma óptica respecto a la organización nacional. Una de las consecuencias de la

[3] En Argentina, esa "vanguardia otra" surge de la mano del invencionismo en el movimiento poesía buenos aires, liderado por Raúl Gustavo Aguirre.

[4] Maurras influye en ideas de intelectuales argentinos como recuerda Gálvez: "Roberto Giusti, que era y sigue siendo izquierdista, escribió una vez esta verdad: que los nacionalistas argentinos procedíamos de Charles Maurras y no del fascismo. […] Solo aspirábamos al orden y a la jerarquía, […] al predominio de los valores espirituales sobre los materiales y a que se le diese a la Iglesia el lugar que le correspondía" (1962: 16).

conexión entre catolicismo y nación es el mito de la nación católica, en que nos detendremos más adelante.

Uno de los fenómenos que caracterizan la Época Infame es la revisión de la historia. El intento por ofrecer una nueva interpretación del pasado indica que la crisis del país no es solo económica ni política sino discursiva e ideológica, en tanto que la historia no se concibe por los hechos acaecidos sino por la óptica de su lectura. Una de las organizaciones fundamentales que surge en este contexto fue el grupo FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina, 1935). Los ideales nacionalistas del revisionismo los impulsan a proponer nuevas interpretaciones de la historia opuestas a la perspectiva de Bartolomé Mitre (*Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*, 1887, 1888, 1890). La revisión de la historia responde, por tanto, a la necesidad de otorgarle una unidad a la nación, como destaca Ernesto Palacio en *La historia falsificada*: "No hay patria sin historia, que es la conciencia del propio ser. No hay nacionalidad sin una idea [...] sobre su vocación y su destino […] Necesitamos con urgencia una historia argentina escrita libremente" (1960: 14-18). FORJA nace con un afán de regreso al nacionalismo de Yrigoyen[5], que siguió los postulados ideológicos de la Reforma universitaria de 1918 con una posición antiimperialista y una tesis asentada en las masas populares –pero sin la lucha de clase de cuño marxista– (Hernández Arregui, 2010: 28-29). El medio de divulgación principal de sus premisas fueron volantes, manifiestos, etc., sin poseer una revista que encabezara al grupo. El movimiento se diluye en la significativa fecha del 17 de octubre en 1945 cuando Perón accede al poder presidencial, poniendo al descubierto la estrecha relación ideológica que lo unía al peronismo –para algunos críticos, FORJA sería su antecedente, aunque no todos sus miembros se adhirieron al movimiento[6]–. Durante los años cincuenta, desde Sur, Juan José Sebreli publica numerosos artículos donde desmitifica algunas de las obras escritas con estos propósitos, cuyo nacionalismo superficial, explica, no está sustentado en hechos históricos reales como sus autores aseveran[7].

La crisis del país y la revisión de la historia provocan una escisión dentro del campo intelectual argentino de los años treinta en relación al debate sobre la identidad y tradición. El país se divide, a grandes rasgos y con matices, entre aquellos que reivindican la identidad argentina mediante la cultura local y la tradición hispánica –"hispanismo" equivale al idioma, a la Iglesia y a la cultura–, contraria al imperialismo anglosajón[8]. En este sentido, será clave el papel del nacionalcatolicismo español, cuyo influjo en el nacionalismo argentino se produce de la mano de Ramiro de Meztu, Zacarías de Vizcarra y el cardenal Gomá, quienes visitaron el país por distintas razones. Alfonso Botti indica que el denominado nacionalcatolicismo se inicia en España en el siglo XIX en contraposición al liberalismo y se mantiene en la siguiente centuria ampliando el frente enemigo hacia el marxismo, anarquismo, socialismo, etc. La preocupación de los nacionalistas españoles reside en la posible pérdida de los valores tradicionales, sobre todo, en relación a la cultura hispano-católica. Algunos pensadores como Maeztu dedican su labor intelectual al problema del hispanismo y su conciliación con el capitalismo, única vía para la integración de España en la modernidad. Porque, dice Maeztu, enriquecerse

[5] La oposición a Alvear y el apoyo a Yrigoyen se observa en el volante de junio de 1939 "¿Quién perdona a quién?. ¿Alvear a Yrigoyen o Yrigoyen a Alvear?" (Jauretche, 2015: 94-97).

[6] Aníbal Ford alude a FORJA como una "mitología de un grupo […] que iba a ser uno de los nexos fuertes entre los dos grandes movimientos de masas de la Argentina contemporánea: yrigoyenismo y peronismo" (2006: 104).

[7] Los artículos principales son: "Sobre *La seducción de la barbarie*", *Sur*, 228, 1954; "Jorge Abelardo Ramos: *Crisis y resurrección de la literatura argentina*", *Sur*, 230, 1954; y "Ernesto Palacio: *Historia de la Argentina. 1515-1938*", *Sur*, 235, 1955.

[8] Un texto que advierte sobre la amenaza del imperio británico es *La Argentina y el imperialismo* de Irastuza (1934).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

es un deber y, en consecuencia, la economía y la moral deben sostenerse en un eje de implicación[9]: "[...] el dinero es sagrado porque es el poder, porque lleva implícita la independencia nacional, porque es demostración de la capacidad de atesorarlo" ("El crédito", *El Sol*, 2 de marzo de 1926). Otros, en cambio, consideran que esa conciliación es incoherente e incompatible con la esencia hispánica, caracterizada por la austeridad y la mesura económica a favor de la vida contemplativa, ideas forjadas en el siglo XVI. Tales problemáticas se trasladan al caso argentino, aunque cambian de función por las características particulares de su nacionalismo y la situación concreta del inmigrante allí. Como apunta Maetzu en "Defensa de la hispanidad", Argentina careció de una influencia indígena como sí tuvieron otros países del continente y por ello la nación es una España americana.

El nacionalismo argentino es un colectivo heterogéneo y disgregado en numerosas revistas que, a su vez, se subdivide en dos corrientes distintas: los nacionalistas de derecha, quienes publicaban principalmente en *La Nueva República*[10](1927), *Baluarte* (1932), *Bandera Argentina* (1932), *Crisol* (1932), *Clarinada* (1937), *Nuevo Orden* (1940) y *Nueva Política* (1940); y los católicos integristas[11], que escribían en torno a revistas más influyentes de la época: *Criterio* (1928), *Número* (1930), *Sol y Luna* (1938), *Ortodoxia* (1942), entre otros (Ianinni, 2013: 159).

El origen del nacionalismo de estos años se remonta a la Generación del Centenario, cuando Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones encabezan el campo intelectual de principios de siglo. Con ellos, se inicia una actitud opuesta a la Generación del 37 y comienza a gestarse un sentimiento nacional que otorgue unidad y se enfrente a la amenaza cultural de la ola inmigratoria. Dicha unidad la encuentran en las raíces hispano-católicas, que consideran su vía de rescate para la sociedad argentina ante el amoralismo y el materialismo anglosajón –la fuente arielista de su discurso es evidente–. Los intelectuales católicos y nacionalistas de la Época Infame reactualizan las ideas de esta Generación y, a nivel político e ideológico, se oponen a la democracia al considerar que los intereses nacionales no se compaginan con los extranjeros y señalando la apertura del mercado como el mal principal del país.

Sin embargo, como apuntamos ya, no todos los intelectuales comparten el mismo ideal de organización nacional. La revisión del pasado no es homogénea; algunos verán en la figura de Rosas un modelo que seguir, pues su nacionalismo y capacidad de liderazgo son aspectos ejemplarizantes de su gobierno[12]. Uno de los más férreos defensores fue Manuel Gálvez, como él mismo recuerda en sus memorias, siendo uno de los intelectuales que reforzó la vinculación entre la presidencia de Rosas e Yrigoyen –fórmula a la que luego agregó la figura de Perón–. Mientras Gálvez escribe la biografía de Yrigoyen y la de Rosas en 1940, motivando la imagen del rosismo como una época dorada[13], otro nacionalista, Rodolfo Irastuza, conspira contra Yrigoyen, menosprecia el período rosista y no se adhiere al peronismo, al tiempo que reconoce

[9] En "Ante el peligro" (*El Sol*, 19 de enero de 1926).

[10] *La Nueva República*, editada hasta 1932, tenía como blanco de crítica la democracia liberal, que consideraban una "utopía abstracta" (Nallim, 2012: 32), inspirada en el maurrasianismo y basada en el catolicismo integrista y, asimismo, se autocalifican "órgano nacionalista" en el número 3 de 1928.

[11] Según Badiou, los años treinta en Occidente vienen marcados por una orientación o vuelta a la doctrina cristiana desde un punto de vista moral y filosófico (2005: 48-49). En Argentina, mediante la influencia de las ideas de Maurras –divulgadas sobre todo en *La Nueva República* –, el catolicismo se vio como un medio de negación del liberalismo y un intermedio entre el individualismo y el comunismo, defendiendo un orden jerárquico de la sociedad (Devoto, 2002: 194). Esta es la causa por la cual el peronismo nace de la mano de la doctrina católica a partir de su discurso de la "tercera vía" alternativa al fascismo y comunismo.

[12] Uno de los fenómenos que ponen en evidencia el interés por la figura de Rosas se observa en una encuesta sobre el gobernador en el diario *Crítica* el 24/07/1927 (Quattrocchi de Woisson, 1987: 58).

[13] Tal tendencia se evidencia cuando Borges, en 1936 reprocha en su discurso "Tareas y destino de Buenos Aires" (dedicado al IV Centenario de la fundación de la capital argentina), la mitificación de la figura de Rosas y alerta sobre el peligro del caudillaje.

el fracaso del Golpe del 30, como se observa en una publicación en Criterio ("La introducción al fascismo", 12/110/1933)[14].

Debido a que el revisionismo posee un interés historiográfico basado en la recuperación de una tradición hispánica cultural, estas cuestiones ideológicas se trasladan al terreno literario de manera muy directa, estrechando el vínculo entre los campos cultural, político e intelectual[15]. Se produce, de alguna manera, un giro óptico en el fenómeno del Meridiano Intelectual, una polémica que se había desatado entre las páginas de *Martín Fierro* y *La Gaceta Literaria* en 1927. Como explica Carmen Alemany, Guillermo de Torre inicia la polémica al proclamar que Madrid es la capital de la cultura hispánica. Al español responden con rotundidad diversos intelectuales hispanoamericanos y, desde Argentina, los colaboradores de *Martín Fierro* reivindican a Buenos Aires como su centro cultural. Si bien estamos ante un debate cultural, la polémica, la reacción de los intelectuales y escritores solo es una manifestación de un proceso más complejo y general. En palabras de Pablo Sánchez:

> […] por detrás del artificio de reprimendas y golpes bajos, la cuestión en juego era ni más ni menos que la influencia de un sistema literario sobre otro, tema que no era en absoluto desdeñable en esos años porque afectaba a las identidades culturales creadas desde la emancipación de las colonias en el siglo XIX y a la autoafirmación de los escritores en el periodo vanguardista. (2018: 41)

Por tanto, si el sistema literario cambia, el meridiano también. Con las nuevas circunstancias que el revisionismo histórico trae, aquellos intelectuales que durante la polémica concebían la identidad argentina como una independencia cultural a España, ahora miran a la Madre Patria como parte de esa identidad. Los escritores interesados en fomentar la unidad hispanista del país colaboran en las revistas mencionadas, entre la que destaca especialmente *Sol y luna* (1938-1943); esta proyectaba una estética medievalista, temática católica, fidelidad a la Iglesia y a la Santa Sede, y cierto rechazo a la modernidad, al liberalismo socialismo, comunismo, imperialismo y laicismo (Ianinni, 2013: 164). Su reivindicación del hispanismo en plena Guerra Civil se ha interpretado como un apoyo al nacionalismo español y el inminente ascenso de Franco al poder. Dirigida por Juan Carlos Goyeneche, *Sol y luna* publica textos de autores españoles consagrados, como San Juan de la Cruz, ensayos de carácter político[16] o cultural sobre la tradición hispánica, y obras de creación de Leopoldo Marechal, Julio Meinvielle, Juan Sepich, Octavio Derisi, Atilio Dell'Oro Maini, Juan P. Ramos, Nimio de Anquin, Roberto de Laferrere, Federico Ibarguren, Marcelo Sánchez Sorondo, Hector Sáenz y Quesada y Rómulo Carbia. Debemos añadir los nombres de Borges y Mujica Lainez, quienes publicaron algunas traducciones a pesar su distancia ideológica con la revista (Ianini, 2013: 100).

[14] Citado en Segovia: "Como balance de la situación política puede decirse que hemos gastado en un lustro los dos grandes recursos de la democracia plebiscitaria y de la dictadura militar, sin obtener ningún resultado plausible. Estamos de nuevo bajo la férula del liberalismo, de un liberalismo obcecado y trasnochado, y tenemos que encontrar el medio de librarnos de él" (2006: 45).

[15] En palabras de Ángel Rama: "La fuerza actuante del pasado y su pluralidad de manifestaciones son rasgos que deben destacarse cuando intentamos referirnos a la cultura argentina de la gran crisis que se abre en el año 1930 […] visto que no solo comporta una remoción social intensa, sino también un amplio debate histórico, el mayor que ha conocido la nacionalidad desde sus orígenes. […]. Todo lo que en él se ha producido, desde el arte y la literatura hasta las formulaciones políticas, desde las filosofías sociales hasta las morales, está marcado por el confusionismo propio de una edad de crisis" (1979: [s.p.]).

[16] Por ejemplo, "Totalitarismos" de César Pico (*Sol y luna*, 3, 1939).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

3. CAMPO LITERARIO DE LA ÉPOCA INFAME: *SUR* Y *CRITERIO*

Las consecuencias de la crisis política no tardaron en manifestarse en el campo literario, comenzando por la clausura de la revista de vanguardia más significativa del país, *Martín Fierro*. Como apunta Horacio Salas en su edición facsimilar, la situación impide la continuación de una revista interesada en mantener una autonomía respecto al campo político; los escritores no consideran posible la indiferencia frente al nuevo contexto del país. Borges y otros irigoyenistas se independizan del movimiento, hecho que supone su cierre definitivo:

> Pero el caso es que *Martín Fierro* protestó de esa actitud política de Borges y otros amigos, declarando que ese periódico, y el grupo literario de su nombre, nada tienen que ver con la adhesión irigoyenista, y se mantienen rigurosamente al margen de la política. Por su parte, Borges y los otros han respondido a *Martín Fierro* en forma violenta, deslizándose del grupo y del periódico. Se ha roto, pues, el frente "vanguardista" por obra de la política. (Schwartz, 1991: 475)

Si *Martín Fierro* era el referente institucional del capital cultural argentino de los años veinte, ¿qué ocurre en la década del treinta? A principios de 1931 Victoria Ocampo funda la revista que encabezaría el campo intelectual de este período. Aunque *Sur* no formó una generación literaria a diferencia de *Martín Fierro* –debido a razones que expondremos a continuación. Las diferencias entre las revistas son numerosas a pesar de los miembros que coincidieron en ambas: a los martinfierristas Borges y Marechal[17] se unieron los argentinos C. A. Erro, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, e intelectuales extranjeros: Alfonso Reyes, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Pablo Neruda, etc. La amplitud de tendencias estéticas, ideológicas y su diversidad de origen impidió que *Sur* alcanzara una homogeneidad propia de una generación literaria que sí había conseguido *Martín Fierro*. Cabe aclarar, en este sentido, que la unidad del martinfierrismo ha sido desmitificada por la crítica posterior; no obstante, la diferencia fundamental entre ambas es que *Sur* nunca reivindicó una unión homogénea entre sus miembros, mientras que *Martín Fierro* sí se presentaba como tal. Ello fue así principalmente por dos razones: en primer lugar, el corto período de duración de *Martín Fierro* permite menos cantidad de miembros y menos diversidad y evolución, frente a las transformaciones internas que vivió *Sur* en su larga trayectoria. En segundo lugar, *Martín Fierro* se ganó un espacio en el campo literario al oponerse a otros grupos o movimientos: su supuesto enfrentamiento a Boedo y a la generación precedente, encabezada por Lugones. Las disputas se exponían con cierta regularidad en la revista, aunque en el fondo ellos mismos demuestran la superficialidad de sus diferencias cuando se unen con sus "enemigos" para enfrentarse a la intelectualidad española durante la Polémica del meridiano. Frente a ese "juego de niños", *Sur* vive discrepancias internas entre sus miembros y, más importante, carece de un enemigo vinculado al campo literario. Los escritores de la revista de Ocampo chocan ideológica y/o políticamente con otros intelectuales que no pertenecen a un grupo literario concreto[18]. Sur participa de las polémicas de un tiempo en crisis y deja atrás esa actitud bélica y lúdica vanguardista que caracterizaba a *Martín Fierro*. Por tanto, la revista no era exclusivamente literaria, pues en *Sur* se debatían temas políticos, ideológicos, acontecimientos históricos, y se replantea el lugar de los intelectuales en la sociedad –concretamente, en los artículos

[17] Cabe aludir a una revista que solo dio a la luz un único número y que podría considerarse una transición entre *Martín Fierro* y *Sur*: *Libra*, dirigida por Borges, Bernárdez y Marechal. Según el estudio de Rose Corral en la edición facsimilar, la intención de *Libra* era la apertura a la literatura continental y al diálogo con la tradición española, sin dejar de lado los intereses de su país –allí se publican algunos fragmentos del *Museo* de Macedonio.

[18] Podría afirmarse que, aunque *Criterio* y *Sur* sean ideológicamente heterogéneas, lo que sí tienen claro es a qué doctrinas o ideologías se oponen: comunismo y liberalismo la primera, comunismo y fascismo la segunda.

del número especial dedicado a la "Defensa de la inteligencia", 46, 1938-19. Ello implica una desigualdad respecto a la década anterior: el campo cultural se acerca al político y al intelectual de manera muy estrecha durante los años treinta debido a las circunstancias socio-políticas del país y del mundo occidental, mientras que el campo literario de los años veinte había ganado suficiente autonomía para dedicarse exclusivamente a temas literarios o de otras artes[20]. En palabras de Martínez Pérsico:

> De esta forma, la pretérita apoliticidad literaria de la vanguardia –en una y otra orilla– se tornará militante: la realidad se filtra lentamente en tonos y temas, dando consistencia a la equívoca bifurcación de la vanguardia en "vanguardia artística" y "vanguardia política". (2012: 53)

Frente a la tendencia anti-nacionalista de *Sur*, podríamos hablar de distintas corrientes nacionalistas que surgen en la década del treinta pues, mientras FORJA apela por el nacionalismo impulsado por Yrigoyen, *Criterio*[21] representa el nacionalismo católico de la época que apoya el Golpe de Estado de 1930[22]. Fundada en 1928 por Dell'Oro Maiani, *Criterio* surge a partir de los Cursos de Cultura Católica que la revista empleó como medio para trasladar la renovación doctrinaria al debate político de su tiempo. El propósito era, en definitiva,

> […] restituir a la Iglesia a su posición privilegiada dentro de la sociedad con un fin político preciso: abogar por la construcción de un orden nuevo, que reemplace la democracia, legitimando el poder de un sector social sobre el resto de la sociedad. (Ghlo, 2007: 78)

El apoyo a la dictadura de Uriburu, su oposición a la democracia y la defensa del corporativismo como medio adecuado de organización social, son los principios fundamentales de la revista en sus primeros años. Enrique Osés, por ejemplo, avala el golpe de Estado de Uriburu en "La fuerza y el derecho" (*Criterio*, 149, 1931). El corporativismo, como explica Meinvielle en "El Estado gendarme"[23], se considera un cauce apropiado para alcanzar un acuerdo entre el pueblo bajo el amparo de un Estado intervencionista, que interceda a favor de todas las clases sociales. No obstante, Gustavo Franceschi, el nuevo dirigente de *Criterio* a partir de 1932, se muestra reticente al corporativismo para lo que era preciso educar al pueblo antes de su aplicación[24]. Años más tarde, ante la II Guerra Mundial, Franceschi se declara a favor de la democracia orgánica y muestra una clara oposición al liberalismo y totalitarismo, pues este último, afirma "[…] no puede ser aprobado por la Iglesia" (1940: 222) y, agrega, "[…] ni un

[19] También desde *Criterio*, Gálvez aludía al compromiso del intelectual en un momento histórico en que el socialismo y el comunismo son una amenaza ("El deber de las clases dirigentes", 194, 1931: 241-242).

[20] Así, se produce un cambio en el seno del campo literario, como ha señalado Retamoso: "[…] si la década del veinte representa el momento de expansión y de euforia de una cultura que se quería moderna, la década del treinta representará una etapa de introspección y de suspensión de las certezas modernistas para volcarse en la indagación crítica de los fundamentos del ser nacional en el marco de un período de corrupción y de irrupción oligárquica" (2013: 85).

[21] Recuerda Gálvez en sus memorias que en *Criterio* colaboraron antiguos martinfierristas como Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y los poetas Jacobo Fijman y Ricardo Molinari (1962: 11-15), quienes ya habían dejado atrás la escritura vanguardista anterior.

[22] Entre sus colaboradores más asiduos destacaron Borges, Homero Manzi, F. L. Bernárdez, Fernández Moreno, Leonardo Castellani, Ernesto Palacio, Manuel Gálvez, I. B. Anzoátegui y Julio Irazusta.

[23] (*Criterio*, 149, 1931).

[24] "La revolución, que siempre es el acto de una minoría, no dura si no responde a una necesidad, no solo real sino sentida, consciente en el ánimo de la mayoría" ("Educación y reforma política", *Criterio*, 279, 6 de julio de 1933: 316-321).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

católico ni un sacerdote pueden ser liberales" (1940: 225). Asimismo, expone el clima de inminencia que se vivía por esos años, al percibirse un posible golpe de Estado que se producirá el 4 de junio 1943[25]. En un estudio acerca de la ideología de Franceschi, Miranda Lida señala que su propuesta ante la crisis política del país –crisis que él sitúa en el gobierno de Yrigoyen–, consiste en mantener la autonomía de la Iglesia respecto al Estado y en llevar a cabo una rebelión cristiana, concebida como una revolución moral, sin violencia (2002: 117).En síntesis, uno de los fines de *Criterio* era, ante todo, ser partícipe de los debates políticos en auge por aquellos años, es decir, replantearse la organización estatal más oportuna en una época de crisis.

El enfrentamiento ideológico26 con respecto a *Sur* se manifestó de manera directa en una serie de "intercambio de mensajes agridulces" entre Gustavo Franceschi, Augusto Durelli y Victoria Ocampo27 (Halperin Donghi, 2004: 103-106). El primero, por ejemplo, ataca la tendencia de *Sur* hacia un cristianismo sin solidez: "[…] la orientación general de *Sur* –escribió– es hacia un cristianismo sin sobrenaturalismo y sin Iglesia, [...] hacia formas político-sociales de un democratismo liberal" (Terán, 2008: 241). El de *Sur* es un humanismo integral o personalista, opuesto al falso cristianismo fascista, modalidad discursiva que emplea la revista para atacar a la institución eclesiástica (Gramuglio, 1986: 39). Insistimos en que el origen de la oposición entre ambas revistas es ideológica, lo que implica la carencia de un rival a *Sur* en el campo literario, fenómeno que King señaló como una "[…] flaqueza de la oposición a *Sur*"28 (1989: 166). Caracterizada por una heterogeneidad temática y ciertas ambivalencias respecto a la posición del escritor en la sociedad –sobre todo, en relación al espacio del intelectual[29]–, Ricardo Piglia señala el eclecticismo de *Sur* como una de sus marcas identitarias pues "[..] en sus páginas circulaban textos diversos, de calidad e interés muy desparejos" (1990: 131). Sí encontramos afinidades ideológicas entre la mayoría de sus miembros cercanos al liberalismo, contrarios al nacionalismo y a toda modalidad totalitarista. No obstante, Sebreli ha subrayado el fugaz acercamiento de Ocampo al fascismo italiano que, ya en 1937, se vería totalmente sustituido por una posición antinazi, un apoyo a la República española[30] y los Aliados de la II Guerra (1997: 453), ideas que su revista compartía con otras instituciones del país: la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y el Colegio Libre de Estudios Superiores (CLES). Este último era, en cambio, más homogéneo en cuanto a las ideas socialistas de sus miembros[31].

El hecho de que Sur no se afiliara a un partido político concreto sería un modo de defender su pensamiento liberal, "[…] afirmando que se encontraba por encima y más allá de la política, y reconstruyéndolo en términos eternos y en un nivel puramente cultural" (King, 1989: 247), con el fin de evitar posicionarse en el polo de la izquierda o la derecha. Pero tal posicionamiento resultaba difícil cuando el "enemigo" al cual se enfrentaban eran una derecha

---

[25] En "Totalitarismo, liberalismo, catolicismo", 662, 7 de noviembre de 1940: 221-227.

[26] Al margen de las diferencias ideológicas, algunos autores escriben en ambas revistas, como el caso de Borges quien publica en *Criterio* "La noche en el Sur lo velaron" (21, 1928).

[27] Entre los artículos publicados en *Criterio* destacan: "Posiciones" (493, 12/VIII, 1937: 349-354) y "*Sur* y *Criterio*" (499, 23/IX, 1937: 77-79), "Catolicismo y nacional-socialismo" (541, 14/VII, 1938: 253-256) de Gustavo Franceschi, quien califica la revista de izquierdas (1937: 350) y dos de Augusto Durelli en *Sur*: "Carta a la directora de *Sur*" y "La unidad entre los católicos" (47, 1938), donde niega la vinculación entre catolicismo y nacionalismo.

[28]Aludiendo puntualmente al peronismo, King apunta que el régimen no fue capaz de crear una alternativa a la revista de Ocampo, a pesar del intento fallido que significó la aparición de *Sexto Continente*, sin repercusión trascendente (1989: 164). Años más tarde, la revista *Contorno* se convierte en uno de sus rivales, pero ese fenómeno pertenece a una época posterior.

[29] En palabras de Pasternac: "Las dos actitudes [son] igualmente condenables: el desentendimiento de toda responsabilidad hacia la sociedad o la adhesión al fascismo […] o al comunismo" (25).

[30] Tal apoyo no sería únicamente ideológico sino también cultural al publicar poemas de García Lorca y de los refugiados Rafael Alberti y Pedro Salinas en su revista (Nallim, 2012: 72).

[31] Algunos nombres son: Alejandro Korn, Narciso Laclau, y Roberto Giusti, quienes habían participado de la Reforma universitaria de 1918.

conservadora; ¿podía *Sur* autoproclamarse la izquierda intelectual? Si en la década anterior Boedo así lo había hecho, al justificarse en su compromiso social frente a Florida, no era así en el caso de la revista de Ocampo, considerada elitista y conservadora por la crítica posterior y por su misma fundadora[32]. Así vemos que las disputas del campo intelectual de los años treinta no se asimilan a las categorías antitética de derecha e izquierda y, en concreto, los miembros de Sur se alejan de esta dicotomía de manera explícita en textos publicados en 1938 bajo el rótulo "Defensa de la inteligencia". Allí se plantea la posición del intelectual en la sociedad, la necesidad de tener su lugar propio, con la libertad y el liderazgo para intervenir y dirigir la humanidad. Como explica Martha Barboza, a diferencia de los colaboradores de las revistas de cuño nacionalista, los miembros de Sur carecen de unidad ideológica pero destacan la inteligencia como rasgo diferenciador y aristocratizante de los intelectuales (2008: [s.p.]).Nicolás Berdiaeff defiende la libertad de los intelectuales, coartada por los totalitarismos: "La inteligencia es aristocrática, exige calidad, elevación hacia la perfección. La libertad también es aristocrática, contrariamente a la opinión difundida. Las masas la aprecian poco"[33] (1938: 12). Canal Feijoó destaca el término inteligencia como una distinción aristocrática de los intelectuales: "[…] siendo la inteligencia el mayor bien del hombre […], no puede extrañar que no sea patrimonio de muchos. Al contrario, como mayor bien que es, es acaso el más reservado" (1938: 51). Por ello, todos coinciden en la obligación de compromiso social que su inteligencia les confiere: "[…] el compromiso […] es la condición misma del acto intelectual" (Mounier, 1938: 41). Por su parte, Ocampo reivindica la condición universal del intelectual:

> La patria, para él, está en peligro. Porque la patria de un escritor, de un artista, de un pensador, no se limita al pedazo de tierra […] en que nació. Se extiende a todos los lugares de la tierra en que otros escritores […] nacieron. Por ese hecho estas tierras son también patrimonio suyo (1938: 8).

Piglia afirma que Sur pone al descubierto la crisis de la legitimidad cultural operada en el campo intelectual del período: "[…] el campo cultural ya no es armónico, es un campo de lucha donde se enfrentan distintas posiciones y tendencias. El público literario se extiende y se diversifica" (1990: 134). La revista de Ocampo, opuesta al nacionalismo, entiende la identidad argentina como plural y compleja, donde convergen simultáneamente "[…] lo argentino, lo americano y lo europeo" (Sitman, 2003: 238). De ahí la diversidad de traducciones de escritores foráneos[34], la difusión de obras extranjeras[35] y la implicación en temas políticos internacionales. Los tintes nacionalistas de su primera época van diluyéndose a medida que destaca su americanismo, alejado de la reivindicación de argentinidad proclamada por *Martín Fierro*[36].

---

[32]Rosalie Sitman alude a la "flexión elitista" y a su propósito por "[…] mantener y defender el estándar literario" (93), mientras que María Teresa Gramuglio denomina "elitismo democratizador" a ese doble cometido de Ocampo por actualizar el campo cultural argentino y abanderar a esa minoría intelectual (1986: 209), que en el futuro formarían esa "élite futura" a la que la fundadora de Sur se refiere años más tarde en "La misión del intelectual en la comunidad mundial" (*Sur*, 246, 1956).

[33]Por su parte, Mallea también se opone a los totalitarismos a partir de la integridad del intelectual en la sociedad: "Digamos a los Estados totalitarios que la totalidad va más allá del Estado y que el Estado nos reduce y nos empobrece" (1938: 34).

[34] En palabras de Gramuglio: "De la importancia que en este viraje fue adquiriendo en Sur la traducción, desde la condición de país receptor de literaturas extranjeras que es propia de culturas que, como la argentina, no ocupan un lugar dominante en la "república mundial de las letras" […], esta política cultural, que toma un claro partido entre nacionalismo y cosmopolitismo, resulta congruente con las ideas que expuso Borges en «El escritor argentino y la tradición»" (2010: 209).

[35] Piglia desmitifica la idea de que *Sur* encabezaría dicha labor: "[...] no comparto la versión según la cual debemos a *Sur* el conocimiento y la difusión de la mejor literatura extranjera. [...] editores más bien alejados de los círculos "refinados" como Santiago Rueda [...] publicaban en esos años el *Ulises* y *El retrato del artista de Joyce" (1990: 132).*

[36] A pesar de que en el Manifiesto, la revista se contrapone a la "[…] ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo", en otro apartado aclara que "[…] "MARTÍN FIERRO", tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

A partir de 1935 se observa cierta apertura americanista en los siguientes artículos: "El espíritu de Sudamérica" (Le Corbusie 5/12, 1935), "Perspectivas sudamericanas" (Conde de Keyserling, 1/2, 1931), "Un paso de América" (Alfonso Reyes, 1/1, 1931), y de la directora: "El camino de América. Carta a París" (10/68, 1940). La evolución de la revista derivó a una presencia cada vez más creciente de nombres extranjeros y de temas acerca de conflictos internacionales, que llegaron a ocupar el centro de interés hacia finales de la década del treinta, razón por la cual Ramón Doll la denominó irónicamente "bazar de importación" (*El pampero*, 25 de diciembre de 1939) y Piglia la define como una "[…] revista de la generación del 80 publicada con 50 años de retraso" (1990: 132). Así, mientras los nacionalistas ven en su europeísmo una tendencia oligarca y una clara traición a la patria, Sebreli ha leído que el americanismo de la revista "compensaría" el europeísmo de la misma:

> […] la crítica de los nacionalistas [...] olvida que también [...] la revista se mostró muy proclive a interpretaciones de la realidad americana como una excepcionalidad cultural, original y única, determinada por la fatalidad telúrica e inaccesible de la cultura europea. (1997: 450)

Sin embargo, como indica Sarlo, el americanismo responde al doble propósito de explicar América tanto a los mismos americanos como a los europeos, y, en un viaje de ida y vuelta, recibir opiniones y críticas de estos últimos sobre el nuevo continente (1983: 11). A propósito de ello, podría aplicarse a *Sur* la misma característica que la autora atribuye a *Contorno* –a pesar de las diferencias entre ambas–: Sarlo afirma que la segunda responde al afán aludido por Echeverría en *Dogma socialista*: "El mundo de nuestra vida intelectual será a la vez nacional y humanitario: tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones, y el otro en las entrañas de nuestra sociedad" (1983: 12). Este afán respondería a un ethos general de la estructura de sentimiento ya mencionado, que caracteriza la época de 1930-1945 –no solo entre los miembros de Sur–: la búsqueda de lo local a través de asuntos universales, idea que cristaliza Borges en "El escritor argentino y la tradición". Clausurado el movimiento criollista de los años veinte, que ya había comenzado a dejarse atrás en *Martín Fierro*[37], los escritores de esta nueva etapa despojan a sus obras literarias de las convenciones nacionalistas[38],al darle un tratamiento distinto a los temas argentinos.

La consecuencia de los numerosos debates políticos y culturales es la preeminencia del género ensayístico sobre los demás[39]. Tal tendencia es iniciada por Lugones, quien se centra en temas de organización nacional en sus dos obras publicadas justo antes del Golpe del 30: *La patria fuerte* y *La grande Argentina* –esta última considerada antítesis de *Los siete locos* por Gramuglio (2002: 369). Su concepto de sociedad estamental, jerárquica y corporativa se dejan traslucir entre sus páginas[40], y en *El Estado equitativ*o muestra un apoyo explícito al Golpe de Uriburu. Pero ya avanzada la década, la mayoría de los intelectuales dirigen sus ensayos a

en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación" (4, 1927). Los numerosos debates acerca del campo literario argentino y la reivindicación de Buenos Aires como meridiano intelectual de los últimos números son evidencias de que su faceta nacionalista prima sobre la americanista.

[37] Como lo prueba, por ejemplo, el artículo "El gaucho y la nueva literatura rioplatense" (*Martín Fierro*, 34, 1926), de Leopoldo Marechal.

[38] Así lo explica Borges en el prólogo que añade a *Luna de enfrente* en 1969: "Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: *madrejón, espadaña, estaca pampa...*" (1969: 55).

[39] En términos de Nicolás Rosa: "El ensayo sociológico y literario de la década del treinta […] por momentos cobra un nivel de complejidad no superado ni por la novelística ni por la poesía de la época" (1981: 2).

[40] Similar es la noción patriótica que plasma Manuel Gálvez, en sus numerosos artículos publicados en *La Nación*: "Este pueblo necesita patriotismo", "Este pueblo necesita sentido heroico de la vida" o "Este pueblo necesita jerarquía".

profundizar acerca de la identidad argentina. Scalabrini Ortiz, miembro de FORJA desde 1940, en *El hombre que está solo y espera* (1931), lleva a cabo una radiografía del porteño, a quien caracteriza por su soledad y desarraigo. A pesar de la negatividad que puede traslucir, el mensaje del escritor es de un optimismo basado en argumentos telúricos heredados del arielismo. Scalabrini afirma que el porteño conserva un espíritu propio que se mantiene a lo largo de la historia y que impide toda posible disolución de su identidad. En una línea similar, desde la editorial *Sur*, Eduardo Mallea publica *Historia de una pasión argentina* (1937), texto que también aborda el ser argentino desde un punto de vista universalista y, en su caso, metafísico, distinguiendo entre el argentino visible –el superficial, materialista, alienado–, y el invisible –el verdadero, aquel que profundiza en la esencia de las cosas y posee ambiciones espirituales. Según la lectura de Sitman, "[…] este tipo de esencialismo del ser argentino implica también un grado de abstracción que neutraliza la problemática social" (2003: 107). Por su parte, Martínez Estrada publica *Radiografía de la Pampa* (1933), texto que se distingue de los anteriores en su tono pesimista y desesperanzado que pone de relieve las carencias del país y de la ciudad de Buenos Aires concretamente, una capital que, afirma, carece de pasado y de futuro. La diferencia entre las obras pone en evidencia el acercamiento de los dos primeros al nacionalismo mientras que la visión de Martínez Estrada irá virando progresivamente hacia un anti-nacionalismo radical que se explicita en la década siguiente. Sea como fuere, la identidad argentina se define en estas obras por la tristeza, la soledad, la desilusión, rasgos que terminan convirtiéndose en sememas temáticos de dicha época[41]. Tales tópicos se proyectan en textos de autores de distintas ideologías, no solo en el género del ensayo, también en la ficción: *Hombres en soledad* (1938), de Manuel Gálvez[42], aunque acierta Saítta en considerarla una novela de tesis sobre el Golpe del treinta, concebido como un acontecimiento de purificación moral del país (2012: 252).

Pasternac traza una línea divisoria entre los miembros de *Sur*, al distinguir dos proposiciones literarias en la revista: una corriente moral, ética y espiritualista de Mallea, contrapuesta al proyecto universalista de Borges en una vertiente más reivindicativa de la cultura europea (2002: 207). Frente a Mallea, Borges publicó en *Sur* de manera asidua textos de distinta naturaleza: ensayos, traducciones, que ponen al descubierto sus intereses por obras foráneas, y cuentos policiacos o fantásticos, rechazando de lleno el realismo[43]. Este último punto sería una tendencia general de la revista, pues no es casualidad que *Sur* dejara de lado a los escritores argentinos más representativos de la estética realista. Junto a los cuentos, el otro género que abunda en la revista es el ensayo, cultivado también por Borges, quien se centra en asuntos acerca de la literatura y del deber del crítico hacia la misma[44], como se observa en "Jack Lindsay: A Short History of Culture" (*Sur*, 60, 1939). Para Borges, es requisito obligado que el crítico se acerque al texto literario con el fin de aquilatar su valor estético, despojándose de toda intención ideológica, para no caer en lo que Marechal denomina "el ejercicio ilegal de la

[41] En palabras de Gramuglio: "[…] es fácil ceder a la visión ya canonizada que, desde distintos lugares ideológicos, ha visto en la década del treinta un páramo cuyo signo más evidente es el aislamiento y la incomunicación entre los intelectuales" (1992: 52).

[42] Gramuglio lee la novela de Gálvez como la manifestación de "[…] una degradación inexorable" de la situación económica y de las relaciones familiares, donde solo se salva la vida religiosa, y concluye que "[…] *Hombres en soledad* debe ser considerado uno de los textos pioneros en la construcción de la imagen tradicional de la Década Infame" (2002: 372).

[43] Este nuevo cauce de la producción borgiana se condensaría en su primer libro de cuentos *Historia universal de la infamia* (1935), entre los cuales incluye "El hombre de la esquina rosada", único relato de temática argentina.

[44] Tal es un ejemplo de cómo *Sur* se anticipó a la labor que luego asume *Contorno* al plantear el lugar de la crítica literaria en la sociedad.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

crítica"[45]. Pero, además, la abundante publicación de ensayos en la revista no es arbitraria sino que responde, entre otros fenómenos, al período crítico en que estaban sumidos los miembros de Sur:

> El tema dominante de los ensayos publicados por Sur durante los treinta fue la respuesta de los intelectuales a la crisis del periodo [...]. Por muy ansiosamente que los escritores intentaran mantener la independencia y la pureza de sus posiciones, los tiempos les obligaban a hacer frente a graves cuestiones. (King, 1989: 81)

El auge del ensayo se adecua a la necesidad de enfrentarse a las "graves cuestiones" apuntadas por John King[46]. Pero si los primeros años los textos ensayísticos giran en torno a temas literarios o reseñas de publicaciones novedosas, el ámbito político irá invadiendo los números de la revista a finales de la década del treinta y principios de los cuarenta. El estallido de la Guerra Civil Española y de la II Guerra Mundial provoca una convulsión general entre los intelectuales[47], quienes juzgan la neutralidad argentina, promulgada por el presidente Roberto Ortiz, desde distintas perspectivas y distintos medios de comunicación[48]. La fundadora de *Sur* se expresa en "La guerra" (octubre de 1939) donde alude a la obligación del intelectual de implicarse en la situación política.

4. HACIA LA ETAPA PERONISTA (1940-1945)

Frente al heterogéneo colectivo nacionalista hay un abanico de corrientes ideológicas anti-nacionalistas y anti-liberales ligadas al comunismo, anarquismo, trotkismo, etc., y centralizadas en el movimiento obrero que se institucionaliza en dos organizaciones: la Alianza Obrera Spartacus (AOS) (1934), con ideas cercanas al marxismo y anarquismo, y el Partido Socialista Obrero (1937), inclinado hacia la vía revolucionaria. Vinculados a la masa inmigratoria, la izquierda se contraponía a la oligarquía y a todo movimiento de masas que en los años veinte personificaba Yrigoyen. Como explica Juan José Sabreli, dentro del movimiento obrero había diferencias ideológicas internas –defensores y detractores de la política de la URSS, por ejemplo. Carecían, asimismo, de una representatividad relevante y de un cauce cultural donde plasmar sus ideas[49]; únicamente se manifestaban en folletos como "Sobre el movimiento de septiembre" (1933) y "A dónde va la Argentina" (1935) (Sebreli, 2003: 356-357). Frente a los sindicatos, el Partido Comunista, que se había acerca a los Aliados a partir de 1941 como una actitud ani-nazista, posteriormente se contrapone al peronismo al formar la Unión Democrática anti-peronista. Hernández Arregui alude a la incompetencia del partido por no poder asimilarse al contexto histórico argentino, pues su punto de partida y programa político había

[45] Publicado en *Sur* en 1935, Marechal denuncia esta tendencia en relación a la obra de Güiraldes en "*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica" (número 12).

[46] Terán también alude a la preferencia por el ensayo: "En esa ensayística de los años treinta, la Argentina es construida como un país que ha perdido el norte y que debe arreglar cuentas con su propia conciencia. [...] ensayos que se preguntan por las razones de esa crisis [...] y que suelen deslizarse hacia temas de identidad nacional" (2008: 243).

[47] Un ejemplo es el ataque que recibieron los artículos donde Gálvez condenaban la República Española, como él mismo recuerda; "El catolicismo en España", por ejemplo, fue condenado desde *Nosotros*, por Bianchi y Giusti (Gálvez, 1962: 159).

[48] El grupo FORJA, por ejemplo, propone mantener la neutralidad siguiendo el lema yrigoyenista de "Estamos con todos para el bien de todos" en el volante de 1939 "El deber argentino ante la guerra" (Jauretche, 2015:89-90). Para un análisis detallado del tema, consultar el estudio de Leonardo Senkman "El nacionalismo y el campo liberal argentinos ante el neutralismo: 1939-1943".

[49] Cabe aludir a la Unión de escritores proletarios, donde colaboraron Elías Castelnuovo y Roberto Arlt, pero que careció de relevancia en el campo intelectual (Saítta, 2002: 409).

sido, frente al de FORJA, la historia de Mitre: "Al apadrinar la tesis liberal, el comunismo argentino busca conciliar con muletas las ideas de Mayo con la inmigración" (2010: 126). El crítico señala el escaso enfrentamiento del Partido Comunista al Imperialismo británico, sobre todo, al no apoyar el proyecto de nacionalizar el petróleo por parte de Yrigoyen. Pero también, cabe agregar, la decadencia del Partido Comunista se debió a su incapacidad para representar adecuadamente a una nueva masa social que surge en el país a partir de 1930:

> […] un colectivo que ya no cabía en los viejos moldes de una política. Esa masa se evadía de la tutela conservadora en el campo pero no le abría la entrada en el radicalismo y la desdeñaban […] desde el purismo elitista de la izquierda (socialistas y comunistas). (Giudici, 1983: 48)

Sin embargo, no faltaron las revistas de propaganda izquierdista, entre las que destacan: *Hoy Argentina*, *Contra*, *Actualidad*, *Claridad*, *Metrópolis*, -esta última es una suerte de continuación del ideal boedista (Saítta, 2002: 391)–, *Argentina. Periódico de Arte y Crítica*, *Contra*, *Bandera roja*, *Columna*, *Conducta*, *Nervio*, *Feria*, y *Unidad y Dialéctica*. El movimiento obrero es un grupo social "huérfano" que comienza, silenciosamente, a ser conquistado por un corriente que llega al poder en 1945, clausurando la época infame y dando lugar a una nueva etapa histórica: el peronismo. Ni siquiera aún en 1943, en el golpe del 4 de junio, esa realidad se exterioriza; no obstante, esa fecha es clave para destacar los cambios sociales que se manifiestan en una situación heterogénea, donde no solo el ejército aspira a tomar el poder, también, como recuerda Giudici, "[…] estaba ese algo popular indefinido como todo lo que todavía no es pero también debía aceptarse una influencia popular" (1983: 55). Sin duda, el enigma fundamental descansa en cómo ese peronismo logra conquistarla, desplazando a los movimientos comunistas y socialistas. Según Sidicaro la razón se encuentra en su acercamiento al sindicalismo:

> La estrecha relación entre la política social del gobierno militar y lo que luego fue el proyecto de los promotores del peronismo tuvo como consecuencia que las entidades patronales reforzasen su oposición a las medidas favorables a los asalariados. Las relaciones entre las reformas sociales y la agudización de los conflictos obreros modificaron aspectos fundamentales del modo en que hasta entonces se habían planteado los vínculos entre la política y el sindicalismo. (56)

Se ha considerado el año de 1943 como la clausura de la Década Infame debido a que comienza la hegemonía de la industrialización y el nacionalismo, y finaliza la vigencia del liberalismo y la apertura al extranjero (Zanatta, 1999: 15). Asimismo, Saítta añade que 1943 significa el inicio de la intervención directa del Estado en la educación primaria, secundaria y universitaria, lo que supone un progresivo avance en el adoctrinamiento del pueblo a favor del régimen que vendrá (2012: 291-295). Sin embargo, consideramos que los años entre 1943 y 1945 constituyen un puente transitorio en que se consolidan las configuraciones ideológicas aún no cristalizadas en los treinta y, paralelamente, se gestan otras que se establecen a partir de la asunción de Perón al poder. Por ello, incluimos este período dentro de la Época Infame desde un punto de vista discursivo, no político. A continuación, definiremos cuáles son las configuraciones discursivas a que nos referimos.

Los gobiernos de facto que siguen a la Revolución del 43 resultan una bisagra hacia el peronismo pues son años en que el Estado comienza a tener una función intervencionista cuando se politizan los conflictos sociales, al tiempo que la clase obrera se convierte en un actor social mixto por su doble afán de modernización y de integración política (Torre, 1998: 180). Ambos fenómenos, intervencionismo del Estado y progresivo ascenso de la masa obrera a la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

política, serán motores impulsores que posibiliten el auge del peronismo, en un proceso de retroalimentación, denominado por Torre "democratización por vía autoritaria" (1998: 188). Progresivamente, el movimiento obrero se irá asimilando al peronismo frente a la clase dominante:

> […] la clase dominante […] hizo del antiperonismo su política principal. Al mismo tiempo, la clase obrera […] identificó al peronismo con sus intereses sectoriales. […] un movimiento político que explícitamente proponía la necesidad de conciliar los intereses de las distintas clases sociales. (Sidicaro, 1998: 157)

Desde un punto de vista discursivo y cultural, la elaboración del mito de la nación católica argentina[50] es uno de los principios fundamentales sobre los que se basa la doctrina peronista, un vehículo eficaz para crear un sentimiento de unión y de patriotismo. El papel de los algunos intelectuales y artistas es crucial en este proceso, cuyo fin es convencer al pueblo de las raíces hispánicas y católicas de su identidad. El mito es resultado, por tanto, de los debates sobre la tradición argentina que habían comenzado en la década anterior[51] y que a principios de los cuarenta ya están, en gran medida, establecidas. Consiste en un mito por la acepción atemporal del término y sus fuentes arielistas, al concebir la identidad argentina como un espíritu del pueblo que se mantiene íntegro, trascendiendo dificultades económicas o políticas. Por ello, se propone como una utopía a alcanzar, es la patria deseada –de ahí su índole nacionalista. El catolicismo es un rasgo inherente a la identidad hispanoamericana, según el arieslimo, en contraposición a la norteamericana, de corte protestante. En Argentina, los intelectuales buscan una vía alternativa de organización nacional alejada del comunismo, el fascismo y el liberalismo que sea acorde al mito[52], que encuentran en el corporativismo: una sociedad jerárquica, entendida desde una visión intermedia entre el individualismo y el comunismo, organizada por un Estado intervencionista y encabezada por un líder que personifique al pueblo. En este sentido, el mito es una estrategia idónea para persuadir a la sociedad y un discurso que impregnará los campos político, periodístico y cultural simultáneamente. Una de las consecuencias de la unión entre el movimiento obrero y la doctrina católica es la creación de la Juventud Obrera en 1941, cuyos objetivos resume Fortunato Mallimaci:

> Se trataba de formar un movimiento de obreros católicos al servicio de la clase obrera [...] que dividía por clases y ambientes sociales. [...] se partía de revisar la vida en comunidad, analizar la situación y comprender los conflictos para luego buscar en la vida de Jesús la respuesta específica a esa situación y volver a la acción desde esa nueva perspectiva. (2005: 117)

Algunos católicos integristas y el movimiento obrero estaban unidos por el afán de politización de los conflictos sociales y, en este aspecto, el catolicismo se encuentra dividido entre quienes apoyan la revolución del 43 –Franceschi por ejemplo[53]– y aquellos que veían en ella la manifestación del fascismo en la Argentina (Mallimaci, 2005: 115). Entre estos últimos se

[50] Para un análisis más detallado del tema, consultar *Perón y el mito de la nación católica* de Loris Zanatta y *El mito de la Argentina laica. Catolicismo, político y Estado* de Fortunato Mallimaci.

[51] En este contexto fue esencial el Congreso Eucarístico Internacional (1934) realizado en Buenos Aires para poner de manifiesto la influencia eclesiástica en el país.

[52] Zanata: "[...] la depuración doctrinaria de los partidos tradicionales, que en el lenguaje católico de la época aludía a la necesidad de que eliminaran de los propios programas toda huella de liberalismo o socialismo para adecuarse a los caracteres eternos de la nacionalidad. [...] garantizar su moderación y evitar que la radicalización del conflicto político condujera a una solución bonapartista guiada por un caudillo oportunista" (1999: 38).

[53] En "Nuevas consideraciones sobre la Revolución" (*Criterio*, 1 de julio de 1943).

encuentra Monseñor De Andrea, quien acusa a Perón de totalitario y marxista, y aboga por el liberalismo (Zanatta, 1999: 220). ¿Qué consecuencias tienen estos fenómenos en el campo cultural? Por un lado, el auge de la revista *Sur* comienza a decaer a principios de los cuarenta, hacia 1945 al comenzar una nueva época en el país (Gramuglio, 2010: 199). La revista, lejana del discurso corporativista y del mito cristiano-católico, se había centrado en los debates acerca de la II Guerra Mundial, en la posición de Argentina frente a la misma y en el peligro que suponía el fascismo en política. Pero a pesar de su contraposición al discurso hegemónico en política, *Sur* y sus colaboradores continúan abanderando la esfera literaria del país: Borges publica *Ficciones* en 1944, Bioy Casares, *La invención de Morel* en 1940, José Bianco, *Sombras suele vestir* (1941) y Sábato, *Uno y el universo* (1944). En 1938, la revista había dado un giro cuando José Bianco sustituye a Guillermo de Torre como secretario de redacción, pues *Sur* tiende a publicar relatos fantásticos, psicológicos, policiales, es decir, narrativa de evasión (Pasternac, 2000: 48-49), frente al ensayo, que gira en torno a los debates políticos ya mencionados. En este sentido, la Época Ínfame es inversamente simétrica a la vanguardia anterior: durante los años veinte, los textos de *Martín Fierro* que trascendieron en la historia literaria no han sido de creación sino ensayísticos –reseñas o ensayos sobre cuestiones metaliterarias. Las obras puramente vanguardistas fueron un estallido lúdico propio de un movimiento consciente de haber superado una etapa literaria anterior –el modernismo– y ávido por alcanzar las novedades que surgirán en la etapa posterior, cuando se cultivan obras cruciales en la historia literaria argentina. Por ello, el martinfierrismo como movimiento de vanguardia, se encuentra en un período de transición, cuya revolución estalla en la etapa de posvanguardia, un retorno al orden, silencioso en materia estética pero estridente en cuestiones políticas e ideológicas.

Por su parte, escritores que abogan por un nacionalismo cultivan textos cuyo trasfondo manifiestan lo que Gramuglio denomina nacionalismo espiritualista, iniciado en 1910 con *El diario* de Gabriel Quiroga de Gálvez (1992: 45). *Hombres en soledad*, *El hombre que está solo y espera*, *Historia de una pasión argentina* mantienen esta tónica de la que luego parte Marechal, un militante del peronismo, al publicar *Adán Buenosayres*. Aunque se publica en 1948, el autor ha reconocido que la habría iniciado a finales de la década del veinte y que habría escrito gran parte del texto durante los treinta[54]. Como apunta López Saiz, Marechal ya habría proyectado el mito de la nación católica en un poemario anterior, *Poemas australes* (1937), que comparte ciertos aspectos con el *Adán*. Lo significativo de la novela en el asunto que nos ocupa, ha sido la crítica negativa que recibió desde *Sur* y posteriormente desde *Contorno*. El desprecio hacia la misma arrastró al aislamiento de Marechal, lo que pone al descubierto cómo la autoridad literaria no descansaba en los criterios peronistas, a pesar de que el movimiento de Perón poseía la hegemonía política. Ni siquiera desde las páginas de *Criterio* hay una defensa de Marechal, pues una de sus escasas menciones aparece dos años antes de la publicación del *Adán* (en "Leopoldo Marechal", de Gorosito Heredia, XIX, 963, 29 de agosto, 1946). Ello prueba que, aunque algunos críticos[55] han señalado algunos intentos de censura por parte del peronismo, creemos que los escritores afines al mismo no lograron hacerse un espacio importante en el campo cultural argentino de los cuarenta mientras que los opositores al movimiento, sí. Ni siquiera lo consiguen en la década siguiente cuando *Contorno* lidera el periodismo literario, una revista que se proclama de izquierdas y se opone simultáneamente al peronismo y a la oligarquía liberal de *Sur*. En este sentido, el campo literario argentino de finales de los treinta y principios de los cuarenta se encuentra escindido entre aquellos escritores que cultivan una literatura de evasión –Borges, Bianco, Cortázar, Bioy Casares– y quienes persisten en su empeño por proyectar en su literatura cuestiones de la realidad argentina –Mallea, Scalabrini

[54] Para un examen más minucioso de los manuscritos de la novela, consultar la edición crítica de Jorge Lafforge y Fernando Colla de Galaxia Gutemberg.
[55] Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

Ortiz, Martínez Estrada, Marechal. La división además es política pero no ideológica, pues reside, en cambio, en la distinta función que se le otorga a la literatura, al intelectual y, sobre todo, en la vinculación que la ficción mantiene con la realidad en un período histórico de tensiones políticas.

5. CONCLUSIONES

Delimitar una época histórica responde a intereses pedagógicos, ejercicio que, aunque siempre puede ser cuestionado, es eficaz para dilucidar sus características propias. Definir una época significa distinguirla de una anterior y de otra posterior: tal es nuestra propuesta en este estudio dentro del campo intelectual argentino. A partir de la crisis que se vive en el país en 1930, los escritores se alejan de la línea de evasión en que habían caído durante la vanguardia para acercarse al campo político con un fin de compromiso ideológico. En este sentido, *Sur* será la revista que lidere el período que nos ocupa (1930-1945) debido a que en ella se tratan asuntos acerca de la función del intelectual en la sociedad, se debaten cuestiones políticas del momento, a la vez que se publican textos de creación que han trascendido en el tiempo. El monopolio de la revista en el campo literario se debe a la carencia de una oposición en el terreno de lo artístico, pues únicamente posee "enemigos" ideológicos ligados al nacionalismo que, a su vez, se encuentran disgregados en distintos medios de divulgación periodística. Únicamente la revista *Criterio* posee cierta relevancia similar a *Sur* en el campo intelectual, pero carece de interés en el terreno creativo.

La preeminencia del ensayo por encima de otros géneros es una característica de una época en que hay muchas cuestiones para revisar y sobre las que reflexionar. Se vuelve al tema de la identidad nacional pero desde una perspectiva distinta a la vanguardista. No hay una nacionalización de la literatura, sino que hay una escisión: por un lado, escritores que abogan por una literatura de evasión y que proyectan la argentinidad desde un alcance universalista; por el otro, autores cuyas obras poseen matices localistas a las cuales subyace el mito de la nación católica, que se va gestando a lo largo de la década del treinta. La segunda tendencia, paradójicamente, es acorde a la hegemonía política peronista que comienza a imperar en los años cuarenta pero no se impone estéticamente, como demuestran las reacciones que suscita *Adán Buenosayres* de Marechal. Esta novela es un ejemplo de cómo, a partir de 1945, se clausura la Época Infame pues el peronismo condiciona el vínculo del escritor argentino con el poder. En paralelo, la progresiva decadencia de la revista *Sur* también es un factor que clausura la etapa que nos ocupa, dando lugar a nuevas posibilidades posteriores, por ejemplo, el inicio de *Contorno*.

Bibliografía

ALEMANY, Carmen (1998) *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica 1927: estudio y textos*, Alicante, Universidad.

ASTRADA, Carlos (2006) *El mito gaucho*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

BADIOU, Alain (2005) *El siglo*, Buenos Aires, Manantial.

BARBOZA, Martha (2008) "La figura del intelectual en las revistas Sur y Casa de las Américas", *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 39, [s.p.].

BERDIAEFF, Nicolás (1938) "La misión de los intelectuales", *Sur*, 46, pp. 10-17.

BINNS, Niall (2012) *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur.

BORGES, Jorge Luis (1936) «Tareas y destino de Buenos Aires», en *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación. Ciclo de disertaciones histórico-literarias auspiciado por la intendencia municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad, pp. 515-531.

—— (1969) *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1969.

BOTTI, Alfonso (1992) *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*, Madrid, Alianza.

CANAL FEIJOÓ, B. (1938) "Inteligencia y órdenes objetivos", *Sur*, 46, pp. 48-54.

CARULLA, Juan E. (1928) "Las tendencias demagógicas en la reforma universitaria", Criterio, 25/I, pp. 233-234.

CATTARUZZA, Alejandro (2009) "El revisionismo en los años treinta: entre la historia, la cultura y la política", en *Historia crítica de la literatura argentina. VII Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 597-620.

CORRAL, Rose (2003) «Alfonso Reyes y la revista argentina *Libra*», en *Revista Libra [1929]*, ed. facsimilar preparada por Rose Corral, México, El Colegio de México, pp. 13-39.

DEVOTO, Fernando (2002) *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

FORD, Aníbal (2006) "Otro modo de ver las cosas: Arturo Jauretche y los forjistas", en *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II. Oberismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)*, Buenos Aires, Biblos, pp. 101-110.

FRANCESCHI, Gustavo (1940) "Totalitarismo, liberalismo, catolicismo", *Criterio*, 13/6, 223-225.

—— (1943) "Nuevas consideraciones sobre la Revolución", *Criterio*, 01/07, pp. 196-200.

GÁLVEZ, Manuel (1962) *Recuerdos de la vida literaria III. Entre la novela y la historia*, Buenos Aires, Hachette.

GILMAN, Claudia (1999) "Las revistas y los límites de lo decible: cartografía de una época", en *La cultura de un siglo: América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Alianza, pp. 461-468.

—— (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

GIUDICI, Ernesto (1983) "El surgimiento de una nueva realidad social argentina (1943-1945)", Todo es historia, 193, pp. 45-61.

GHLO, José-María (2007) *La Iglesia católica en la política argentina*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

GRAMUGLIO, María Teresa (1986) "Sur en la década del treinta: una revista política", *Punto de vista: revista de cultura*, 28, pp. 32-39.

—— (1992),"La construcción de la imagen", en *La escritura argentina*, Cuyo, Universidad del Litoral, pp. 37-64.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

——— (2002), "Posiciones, transformaciones y debates en la literatura", en *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 324-373.

——— (2010), "Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental", en *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Ediciones, pp. 192-210.

HALPERIN DONGHI, Tulio (2004) *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI.

HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José (2010) *La formación de la conciencia nacional*, Buenos Aires: Editorial Docencia.

IANINNI, Nicolás Sebastián (2013) "Sol y Luna: una revista nacionalista-católica en el contexto de los años '30 y '40", Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", 13/13, pp. 155-174.

JAURETCHE, Arturo (2015) *FORJA y la década infame*, Buenos Aires, Corregidor.

JAUSS, Hans Robert (1995) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.

KING, John (1989) *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica.

LIDA, Miranda (2002) "Iglesia, Sociedad y Estado en el pensamiento de monseñor Franceschi. De la seditio tomista a la «revolución cristiana»", *Anuario del IHES*, 17, pp. 109-123.

LÓPEZ SAIZ, Brenda (2016) *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Corregidor.

MALLIMACI, Fortunato (2005) *El mito de la Argentina laica. Catolicismo, político y Estado*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

MAINER, José Carlos (1987) *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.

MALLEA, Eduardo (1938) "Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo", *Sur*, 46, pp. 18-37.

MANZONI, Celina (2009) "Vacilaciones de un rol: los intelectuales en 1936", en *Historia crítica de la literatura argentina. VII Rupturas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 541-566.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2012) *La gloria y la memoria. El ultraísmo iberoamericano «suivant les traces» de Rafael Cansinos Assens*, París, ÉditeurBoD.

MOUNIER, Emmanuel (1938), "Inteligencia y personalismo", *Sur*, 46, pp. 38-62.

NALLIM, Jorge (2012) *Transformations and Crisis of Liberalism in Argentina, 1930-1955*, Pittsburgh, University Press.

OCAMPO, Victoria (1938) "Con Sarmiento", *Sur*, 46, pp. 79.

PALACIO, Ernesto (1928) "La ideología de la reforma universitaria", *Criterio*, I/19, pp. 39-40.

——— (1960), *La historia falsificada,* Buenos Aires, Editorial A. Peña Lillom.

PASTERNAC, Nora (2000) "Borges en Sur. Jorge Luis Borges en la revista Sur: un episodio de la historia literaria", *Instituto Tecnológico Autónomo de México*, 60-61, pp. 47-71.

PASTERNAC, Nora (2002) *Sur: Una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*, Buenos Aires, Paradiso.

PAZ, Octavio (1998) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

PIGLIA, Ricardo (1990) "Sobre *Sur*", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, pp.129-135.

QUATTROCCHI DE WOISSON, Diana (1987) "Historia y contra-historia en Argentina, 1916-1930", *Cuadernos de historia regional*, III/9, pp. 34-60.

RAMA, Ángel (1979) "Argentina: crisis de una cultura sistémica", *INTI: Revista de literatura hispánica*, 10, http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/7 (última visita el 05/07/2017).

RETAMOSO, Roberto (2013) *Realismo y metafísica en Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Leopoldo Marechal*, Rosario, Fundación Ross.

ROSA, Nicolás (1981) "Prólogo", en *La crítica literaria contemporánea. Antología,* Volumen 1, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 1-8.

SAÍTTA, Sylvia (2002) "Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda", en Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943), Buenos Aires, Sudamericana, pp. 374-418.

—— (2012) "La cultura", en *Argentina. Tomo 4. 1930-1960. Mirando hacia dentro*, Madrid, Taurus, pp. 245-300.

SÁNCHEZ, Pablo (2018) *Literaturas en cruce. Estudios sobre contactos literarios entre España y América Latina*, Madrid, Verbum.

SARLO, Beatriz (1983) "Los dos ojos de Contorno", *Revista Iberoamericana*, 125, pp. 797-807.

SCHWARTZ, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.

SEBRELI, Juan José (1997) "Una mujer desdichada: Victoria Ocampo", *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 435-462.

—— (2003) *Crítica de las ideas políticas argentinas. Los orígenes de la crisis*, Buenos Aires, Sudamericana.

SEGOVIA, Juan Fernando (2006) "La revolución de 1930. Entre el corporativismo y la partidocracia", *Revista de Historia Americana y Argentina*, 41, pp. 7-50.

SENKMAN, Leonardo ([s.f.]) "El nacionalismo y el campo liberal argentinos ante el neutralismo: 1939-1943", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 6/1, [s.p.]: http://www7.tau.ac.il/ojs/index.php/eial/article/view/1203/1231 (última visita el 08/06/2018).

SIDICARO, Ricardo (1998) "Consideraciones sociológicas sobre las relaciones entre el peronismo y la clase obrera en la Argentina, 1943-1955", en *Populismo y neopopulismo en América Latina. El problema de la Cenicienta*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 153-172.

—— (2003) *Los tres peronismos. Estado y poder económico. 1946-55/1973-76/1989-99*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SITMAN, Rosalie (2003) *Victoria Ocampo y* Sur. *Entre Europa y América*, Buenos Aires, Lumiere.

TERÁN, Óscar (2008) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2777
Artifara, ISSN: 1594-378X

TORRE, Juan Carlos (1998) "Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo", en *Populismo y neopopulismo en América Latina. El problema de la Cenicienta*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 173-196.

WILLIAMS, Raymond (2003) *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.

ZANATTA, Loris (1999) *Perón y el mito de la nación católica. Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo. 1943-1945*, Buenos Aires, Sudamericana.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

La *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1636) de Cristóbal de Salazar Mardones y el *Examen del Antídoto* (1617) del abad de Rute: crítica literaria y crítica del texto*

MATTEO MANCINELLI
Università degli Studi di Ferrara

Resumen

En este artículo pretendemos profundizar en la intertextualidad que vincula la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1636) de Cristóbal de Salazar Mardones con el *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto* (1617) de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute. En la primera parte, nos centraremos en las deudas que este y otros textos de la llamada polémica gongorina acusan con el opúsculo del clérigo cordobés. En la segunda, en virtud de algunas variantes textuales, se intentará identificar el ejemplar del *Examen* que Salazar Mardones debió de manejar para redactar varios pasajes de su *Ilustración*.

Abstract

In this essay, I aim at deepening into the intertextuality which binds Cristóbal de Salazar Mardones' *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1636) to Francisco Fernández de Córdoba's *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto* (1617). The article will be divided into two parts: in the first one, I will focus on the debts that this and other works of the debate over Góngora's poetry show towards the abbot of Rute's text; in the second one, based on few textual variants, I will try to identify which manuscript of *Examen* Salazar Mardones probably handled in order to write several fragments of his *Ilustración*.

1. EL *EXAMEN DEL ANTÍDOTO* Y SUS ECOS EN LA POLÉMICA GONGORINA. EL EXTRAÑO CASO DE LA *ILUSTRACIÓN* DE SALAZAR MARDONES

Como es sabido, el *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto* (1617), obra erudita de Francisco Fernández de Córdoba, es la respuesta más sólida al *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* (1615) del sevillano Juan de Jáuregui y representa, sin duda, uno de las defensas más significativas dentro de la polémica que estalló, en 1613, a raíz de la difusión de los poemas mayores de Góngora[1].

* Desarrollamos en estas páginas uno de los puntos que se han tocado *en passant* en la edición crítica del *Examen* (Fernández de Córdoba 2019a y Fernández de Córdoba 2019b), que se ha realizado en el ámbito de una tesis doctoral en co-tutela entre la Universidad de Ferrara (Italia) y la Universidad de Córdoba (España), dirigida por los profesores Paolo Tanganelli y Rafael Bonilla Cerezo.

[1] Entre los trabajos más recientes que examinan los textos de la polémica gongorina, pueden verse Góngora (1994: 607-719), Roses Lozano (1994: 22-65), Pérez Lasheras (2000: 429-452), Osuna Cabezas (2008a).

Matteo MANCINELLI, "La *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1636) de Cristóbal de Salazar Mardones y el *Examen del Antídoto* (1617) del abad de Rute: crítica literaria y crítica del texto", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 235-247.
Recibido el 04/04/2019 · Aceptado el 31/10/2019

Precisamente el rigor de sus argumentaciones y la sabiduría que aflora a cada paso de este opúsculo hizo que su divulgación fuera inmediata y su fortuna duradera. Así lo demuestran las palabras que el mismo abad de Rute enderezaba a Pedro Díaz de Rivas en una epístola del 25 de julio de 1617, donde, además, el autor informaba al amigo cordobés de la reciente conclusión de su labor:

> La respuesta del *Antídoto* voy trasladando. Fáltame poco, y espéranla muchos en este lugar, que han tenido noticia de ella y alguna esperanza de mi pluma. Nadie la ha visto fuera de Juan de Villegas, el gobernador de Luque, a quien leí un pedazo, y el Doctor Andrés del Pozo y Ávila, cura de la Ventosa, que acertó a estar aquí, hombre muy versado en letras humanas y gran poeta, amigo antiguo mío, de Granada y Roma. Y aunque no tenía en muy buen concepto el modo de componer moderno de nuestro don Luis, le formó mejor después de oída mi defensa. En acabando de trasladarla yo, se hará otros traslados y participarán de ella los amigos, que los muchos que hay en este lugar legos no me dan lugar a darme de todo punto a las letras y a los que tratan de ellas. (Alonso, 1975: 35)

Confirma el éxito del *Examen* otra misiva, datada el 29 de junio de 1620, donde Fernández de Córdoba pide a Díaz de Rivas que se haga cargo de un par de traslados para contentar a los doctos lectores de Madrid y Sevilla, que, condicionados por las alabanzas del Fénix[2], piden a gritos ejemplares del texto del abad:

> La defensa de Don Luis me pide también de Madrid con gran instancia el licenciado Francisco Martínez, porque por haberla loado Lope de Vega y otros hombres entendidos, la desean los demás. Y como no tengo sino el original, no me atrevo a sacarla de mi poder; con todo, si vuestra merced puede hacer sacar de ella un traslado para vuestra merced y otro para mí, se la remitiré y satisfaremos a los deseos de Madrid y Sevilla. (Alonso 1975: 35)

Todo esto nos lleva a conjeturar que la apología de Fernández de Córdoba se tradujo para los partidarios de Góngora en un crisol de inspiración, desde los días de su redacción hasta la madurez de la controversia en torno al *Polifemo* (1612) y las *Soledades* (1613-1614). Pruebas de semejante fortuna, por otra parte, se hallan diseminadas en varios documentos que instauran con esta culta defensa distintas relaciones de intertextualidad[3]. Entre los ejemplos más señeros, cabe traer a capítulo los escritos del mismo Díaz de Rivas, o sea, los *Discursos*

[2] Aludimos a la misiva que Lope remitiría, en septiembre de 1617, a su mecenas –y sobrino de Fernández de Córdoba– el duque de Sessa: "La [materia] de este libro es notable, y el autor debe haber querido darse a conocer por él, más que decir lo que siente; creo que ha de levantar alguna borrasca porque el Jáurigui sabe y no sufre" (Alonso, 1975: 44).

[3] Aludimos aquí al concepto de intertextualidad redefinido por Genette (1989: 10): "Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicitación y de globalidad. El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad*, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explicita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explicita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3219
Artifara, ISSN: 1594-378X

apologéticos (1618) y, sobre todo, sus *Anotaciones y defensas*[4] (1616-1620), que, con alguna frecuencia, reelaboran pasajes enteros del *Examen*:

> Los desiertos de Egipto, donde vivían aquellos monjes antiguos, se decían 'soledades', o 'yermo', que es lo mismo; y ellos, 'monachi', *id est* 'solitarii'. Con todo eso, estaban tan llenos de monasterios que San Bernardo dijo elegantísimamente que las ciudades se habían trasladado al yermo. Quiero dar más ejemplos. César (libro II, *De bello gallico*): "Civitatibus maxima laus est quam latissimas circum se vastis finibus solitudines habere". Donde, por 'soledad', entiende falta de población, no de alquerías, huertas, labranzas y mucha gente que las cultive; que esto es utilísimo para las ciudades. (Díaz de Rivas, s. XVII, BNE ms. 3726, ff. 105v-106r)

> …en los desiertos de Palestina, en los de Tebaida de Egipto, en los de Nubia, hubo antiguamente tantos conventos y tan poblados de monjes, que –según se refiere en lo *De vitis Patrum*– pudieran formar no pequeños pueblos y, con todo, sus santos habitadores granjearon y retuvieron el apellido de 'monjes', que quiere decir 'solos' o 'solitarios' del nombre griego μοναχός (que significa esto mismo) […]. ¿César no dijo "Civitatibus maxima laus est quam latissimas circum se vastis finibus solitudines habere", siendo cierto que la alabanza consiste en tener no despoblados de todo punto, sino campos con alquerías y gente que los cultive para abastecer las ciudades mismas? (Fernández de Córdoba, 2019a: 125-127)

***

> Sannazaro en su *Arcadia* (prosa VII): "Massimamente ricordandomi in questa férvida adolescenzia dei piaceri della deliciosa patria tra queste solitudini d'Arcadia". Él mismo (égloga VIII): "Forse che per fuggir le solitudini / or cerchi le cittadi". El Guarino, en su *Pastor fido*: "Care selve beate, / e voi solinghi et taciturni horrori, / di riposo et di pace alberghi veri". (Díaz de Rivas, s. XVII, BNE ms. 3726, f. 106r)

> Pero aún con menos embozo, en otro lugar poco adelante del referido: "Maximamente ricordandomi in questa fervida adolescenzia de' piaceri della deliciosa patria tra queste solitudini di Arcadia". Y estaba, o se finge estar, entonces poblada y frecuentada por extremo de pastores y zagalas y aun de villajes. Últimamente en la égloga octava: "Forse che per fuggir la solitudine, / or cerchi le cittadi", etc. […] El Guarini, en su *Pastor fido*, introduce la pastora Amarilis diciendo a los de Arcadia, adonde se finge la fábula: "Care selve beate / e voi solinghi e taciturni orrori / di riposo e di pace alberghi veri". (Fernández de Córdoba, 2019a: 130-131)

Deudas de este tipo y los reflejos mutuos entre el *Examen* y las *Anotaciones* de Díaz de Rivas pueden estimarse como la secuela natural de la asidua correspondencia entre dos sabios amigos que dialogan, intercambian pareceres y reflexionan al alimón sobre un mismo asunto[5]. Por otra parte, tampoco es de extrañar que, dentro de una misma *querelle* literaria, las obras en

[4] La única edición moderna de los *Discursos apologéticos* se debe a Gates (1960: 31-67), quien transcribió la versión del ms. BNE 3726. En cambio, acaban de rescatarse –gracias a Romanos y Festini (Díaz de Rivas, 2018)– las *Anotaciones a la Segunda Soledad*. Para un análisis de este texto, véanse también los trabajos de Romanos (1983: 435-447; 1989: 582-589).

[5] Sobre la correspondencia epistolar y la amistad entre Fernández de Córdoba y Díaz de Rivas, véanse Alonso (1975: 27-58) y Elvira (2016).

ella enroladas –a menudo con finalidades diametralmente opuestas[6]– dejen un rastro tan acusado las unas sobre las otras como para tejer una compleja red, favorecida también por la común asociación de unos mismos principios estéticos y una pareja cultura literaria. Otra prueba del carácter de ejemplaridad que adquirió el texto de Fernández de Córdoba entre sus coetáneos se cifra en la paráfrasis de un largo fragmento del *Examen* en la *Soledad primera, ilustrada y defendida* (1620) del anónimo antequerano[7]:

> Qué género de poema sea este no es fácil de averiguar por no ser épico, ni dramático, ni bucólico; pienso es mélico o lírico, conforme a la naturaleza que le dan Scalígero y Minturno, en el libro 5, tomándolo de Horacio en su *Arte*, sin embargo de que es más largo, de lo que sufre lo lírico antiguo, porque, como se ha dicho, el poeta imitando así algo de nuevo; y como las comedias se han alterado y mudado y recibido otra forma, así lo lírico. (Osuna Cabezas, 2011: 137-138)

> Pero para seguir este intento, es fuerza ver primero qué género de poema es este de las *Soledades* [...]. Dejando, pues, varios pareceres, supuesto que no es dramático, tampoco puede ser épico: ni la fábula o acción es de héroe o persona ilustre, ni acomodado el verso; menos es romance, por más que tenga del mixto, porque demás de no ayudarle el verso, ni introduce príncipes por sujeto del poema, ni cortes, ni guerras, ni aventuras como el Ariosto, el Tasso padre y el Alemani. Bucólico no es, aunque en él entren pastores; ni haliéutico, aunque pescadores; ni cinegético, aunque cazadores; porque ninguno de estos es sujeto adecuado y trata o ha de tratar juntamente de otros. Pero, porque introduce a todos los referidos, es necesario confesar que es poema que los admite y abraza a todos. ¿Cuál sea este? Es sin duda el mélico o lírico [...]. Qué cosa sea poema mélico nos lo dice Minturno [...]. La cual definición le da puntualísimamente monseñor Alejandro Carrerio en su *Discurso contra las obras del Dante*. Acerca de lo que abraza, oigamos a César Escalígero [...]. Pero, difusísimamente, el poco ha referido Minturno, que algunas otras suertes de poemas o sujetos de ellos reduce al lírico o mélico; y ambos lo aprendieron de Horacio en el

[6] No es un misterio que los detractores y los apologetas de Góngora se apoyaron, en muchas ocasiones, en los mismos argumentos, adaptándolos en razón de las ideas y posiciones defendidas. El estudio de Azaustre Galiana (2005: 36-72) confirma que los censores y los admiradores de estos poemas bebieron a menudo de las mismas fuentes, fragmentando las citas de modo que rezasen a favor de las premisas respectivamente desarrolladas: "Para adaptar las autoridades a la opinión propia, a menudo se fragmenta el pasaje que se cita, y se selecciona la parte más adecuada a los intereses de cada escrito. Es un procedimiento habitual en la inserción de citas, y muestra su fuerte carácter argumentativo. La retórica lo contemplaba en varios lugares; por ejemplo, cuando al hablar de los *exempla* y la *auctoritas* se indicaba que podían narrarse o citarse enteros o solo en los pasajes que resultasen de interés" (Azaustre Galiana, 2005: 54); y, más adelante, acerca del fragmento del capítulo 22 de la *Poética*: "los defensores del estilo culto citaron aquellos pasajes donde Aristóteles alababa las virtudes ornamentales de estos recursos, y sus censores aquellos donde reprobaba las negativas consecuencias de su excesiva frecuencia y oscuridad" (Azaustre Galiana, 2005: 55).

[7] La edición más reciente y completa de la *Soledad primera, ilustrada y defendida* se cuenta en el haber Osuna Cabezas (2008b).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3219
Artifara, ISSN: 1594-378X

> *Arte* [...]. Todo esto, por vida de vuestra merced, ¿no le parece que cuadra bien a las *Soledades* y se halla en ellas? Solo podrá escrupulizar el ser más largo este poema que los que en género de líricos dejaron los antiguos, y no ser de una sola acción, sino de muchas. Pero en lo que toca a dilatarse, bien sabe vuestra merced que importa poco, pues más y menos no varían la especie. [...] Imitación es la poesía y su fin es ayudar deleitando. Si este fin se consigue en la especie en que se imita, ¿qué le piden al poeta? ¿Guardan hoy, por ventura, la tragedia y la comedia el modo mismo que en tiempo de Tespis o de Éupolo? No, por cierto. Informémonos de Aristóteles y Horacio. Pues ¿por qué? Porque se halló modo mejor para deleitar del que ellos usaron, como lo tenemos hoy en nuestras comedias diverso del de los griegos y latinos –aunque no ignorado de Aristóteles–, y es cierto que nos deleita este más que pudiera el antiguo, que cansara hoy al teatro. [...] Luego, este motivo bastante es para que se trabaje un poema cual el de las *Soledades*, más largo que le usaron los antiguos líricos y tejido de acciones diversas. (Fernández de Córdoba, 2019a: 207-214)

Algo más que una simple inspiración resultan ser, en cambio, los intertextos que vinculan la apología del abad de Rute con otro comentario de los poemas gongorinos: la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (1636)[8]. Cristóbal de Salazar Mardones recogió –sin explicitarlo– pasajes tomados de distintos textos de la batalla en torno a las *Soledades*. De ahí que, en un pionero ensayo de 1954, Eunice Joiner Gates (1954: 28) definiera este documento tardío de la polémica como "a patchwork of passages lifted from others"[9]. De hecho, la *Ilustración* se configura como un verdadero *pastiche* donde se plagian, o bien se reelaboran, no solo fragmentos del *Antídoto* y del *Examen*, sino también de las *Anotaciones* (1580) de Herrera, del *Libro de la erudición poética* (1611) de Carrillo y Sotomayor y de las *Lecciones solemnes* (1630) de Pellicer.

[8] Consultamos el impreso de 1636: *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe, compuesta por D. Luis de Góngora y Argote, capellán de su Majestad y racionero de la Santa Iglesia de Córdoba*, en Madrid: en la Imprenta Real, 1636. Hasta la fecha no contamos con una edición moderna del tratado de Salazar Mardones, la cual se publicará en formato digital gracias a la labor de Sara Pezzini dentro del mencionado proyecto de investigación Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora.

[9] Cabe precisar que Ana Castaño Navarro (1998: 100) considera que las valoraciones de Gates se antojan 'parciales' y se ciñen solo a una porción del texto de Salazar Mardones: "Aunque Gates no se refiere a la totalidad de la *Ilustración y defensa* sino solo a una digresión en defensa del estilo oscuro que ocupa los folios 69 a 89, su juicio no deja de ser parcial, ya que no se detiene a analizar la importancia de esos plagios ni el papel que desempeñan dentro del total del comentario".

Pese a la exhaustividad de los trabajos de Gates y del más reciente estudio de Ana Castaño Navarro (1988: 98-108), aspiramos a hermanar, en la medida de lo posible, las pesquisas de sus investigaciones con las nuestras, reflexionando a vista de pájaro sobre el *modus operandi* de Salazar Mardones y centrándonos, finalmente, en cuestiones de carácter ecdótico. Para ello, analizamos a continuación solo un puñado de los muchos fragmentos que ratifican la extrema dependencia de los escolios del comentarista madrileño respecto al texto de Fernández de Córdoba. El primer par que seleccionamos refleja, en particular, la frecuente pasividad con la cual el madrileño hizo suyos algunos de los renglones del *Examen*, embutiéndolos en su comentario sin corregir siquiera los pequeños deslices del abad o de sus fuentes:

Pues para mí tengo por sin duda que hablaron de un mismo Euforión el orador y el poeta latino, porque, si bien hubo otro de este nombre y poeta fue trágico y natural de Atenas, hijo de Esquilo el trágico, el de Calcis tuvo por padre a Polimneto, por condiscípulos a Lácidis y Pritanides, filósofos, y **Arquébuto** Tereo, poeta, por fautores a la mujer de Alejandro, rey de Eubea, hijo de Crátero, y después a Antíoco el Grande, rey de Siria, de cuya biblioteca tuvo cargo, escribió en verso heroico el *Hesíodo* y la *Mopsopia*, en que describió oráculos de mil años venideros. (Salazar Mardones, 1636: 71v)	Pues para mí tengo por sin duda que hablaron de un mismo Euforión el orador y el poeta latino, porque si bien hubo otro de este nombre –y poeta fue trágico y natural de Atenas, hijo de Esquilo el trágico–, el de Calcis tuvo por padre a Polimneto, por condiscípulos a Lácidis y Pritanides, filósofos, y **Arquébuto** Tereo, poeta, por fautores a la mujer de Alejandro, rey de Eubea, hijo de Crátero, y después a Antíoco el Grande, rey de Siria, de cuya biblioteca tuvo cargo. Escribió en verso heroico el *Hesíodo* y la *Mopsopia* en que describió oráculos de mil años venideros. (Fernández de Córdoba, 2019a: 202-203)

***

Heráclito Efesio, maestro un tiempo de Hesíodo, de Pitágoras, de **Jenofonte** y Hecateo, afectó de suerte la oscuridad en sus escritos, que, por ejemplo de ella, recita Aristóteles en el libro 3 de la *Rhetorica*, libro, capítulo 5. (Salazar Mardones, 1636: 71v)	Heráclito Efesio, maestro un tiempo de Hesíodo, de Pitágoras, de **Jenofonte** y Hecateo, afectó de suerte la oscuridad en sus escritos, que, por ejemplo de ella, la cita Aristóteles. (Fernández de Córdoba, 2019a: 196)

De hecho, como hemos tenido la oportunidad de demostrar[10], la curiosa lección "Arquébuto", en lugar de "Arquébulo", es un más que probable error del autor, ya que figura en toda la tradición del *Examen*. Dicha innovación derivaría del cotejo por Fernández de Córdoba de una precisa latinización tardorrenacentista de la *Suda*, enciclopedia bizantina del siglo X, donde se lee:

> Euphorion, Polymneti filius, e Chalcide Euboeae, condiscipulus in philosophicis, Lacydis et Prytanidis, in poeticis vero, Archebuti Theraei […]. Fuit colore melleo carnosus, aeger pedibus charus uxori Alexandri, Euboeae regis, Crateri filii. Multum locupletatus, ad Antiochum magnum Syriae regem se contulit, eiusque bibliothecae praefuit [...]. Libri eius versibus heroicis scripti sunt hi: Hesiodus, Mopsopia, sive Confusa. (Suda, 1581: 349)

[10] *Cf.* Fernández de Córdoba (2019a) y Mancinelli (2018: 381-382).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3219
Artifara, ISSN: 1594-378X

Asimismo, la lección "Jenofonte", en lugar de "Jenófanes", se debería a la latinización de las *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio consultada por el abad de Rute[11], donde el nombre griego Ξενοφάνεά se traduce erróneamente como "Xenophontem" (en vez de "Xenophanem"): "Hesiodum siquidem docuit et Pythagoram, rursusque Xenophontem atque Hecataeum" (Diógenes Laercio, 1541: 370).

La labor de Salazar Mardones se revela, en otras ocasiones, más activa y 'creativa', puesto que, aunque sin alejarse apenas de su modelo, asimila los fragmentos del *Examen* y los ajusta con pequeños retoques a su discurso:

> Quien viere de esta manera los poetas, no condenará el modo de escribir de don Luis, que ha llegado a tal extremo la murmuración de sus versos, que ha habido quien le reprueba y reprehende estos versos de la *Soledad primera*: "Del océano pues antes sorbido, / y luego vomitado". Sin reparar que han usado de estas voces los más grandes poetas de la antigüedad, como Virgilio (libro I de la *Eneida*) de la palabra 'sorbido': "Atque imo barathri ter gurgite vastos / sorbet in abruptum fluctus". Luciano (libro 4), diciendo: "Iam tumuli collesque latent, iam flumina cuncta / condidit una palus vastaque voragine mersit, / absorpsit penitus rupes". Y Gregorio Hernández, hombre a quien debe no poco nuestra lengua, en su traducción de la *Eneida* (libro I): "Revuelve en torno allí la misma ola / la frágil nao tres veces en un punto, / y en fin la sorbe un raudo remolino". De la voz 'vomitar' –dejando aparte que Virgilio dijo de Caco que vomitaba llamas, y Silio Itálico del Vesubio, Vesebio o monte de Soma–, Lucano, en el mismo sentido que nuestro poeta, dijo en el libro 4: "Restituit raptus tectum mare, cumque cavernae / evomuere fretum". Y el grande Aníbal Caro, en su traducción de Virgilio, superior a cuantas ha visto la lengua toscana, tratando de la caída de Menetes en el mar y cómo salió de él, dijo en el libro 5: "Rise tutta la gente al suo cadere; / rise al notare; e più rise anco allora / che'a flutti vomitar gli vide il mare"; y en sus *Rimas*: "Quinci rivolta al ciel l'empia vorago, / vome". Y cuando don Luis, tratando del vestido Porque comoquiera que las palabras no solo son señales de los conceptos [...], sino vestiduras de ellos, han de ser ajustadas a su talle: el que a un gigante cortase ropas de enano y al enano de gigante, al cortesano de rústico y al rústico de cortesano, mal sastre sería; el que para movernos a misericordia nos atronase los oídos con bravatas, amenazas y vanidades, necio andaría [...]. Tócale tal vez a nuestro poeta describir cosas muy caseras de personas humildes. ¿De qué suerte manda vuestra merced que las diga? [...] Esto es cuanto a lo general de variar estilo, dejando a veces el alto y majestuoso, y acomodándose al más humano y casero. Vengamos ahora a lo particular; y verdaderamente que no sé qué vio vuestra merced en los versos que reprehende para que le descontenten. Entre ellos pone vuestra merced aquellos: "del océano pues antes sorbido / y luego vomitado". Y si ya no se ha hecho, con el mal olor del *Antídoto*, tan delicado y fácil de estómago que se le mueva el oír 'sorber' y 'vomitar' como el otro que condenaba por asqueroso y poco limpio el decir al sol "lámpara del mundo", no sé a qué atribuya lo mal contentadizo, porque el verso, en cuanto al sonido, no es torpe, flaco, ni desmayado, antes gallardo por el concurso de vocales. Pues el modo de hablar, en cuanto a 'sorber', Virgilio lo usó: "Atque imo barathri ter gurgite vastos / sorbet in abruptum fluctus". Usole Lucano: "Iam tumuli collesque latent, iam flumina cuncta / condidit una palus vastaque voragine mersit, / absorpsit penitus rupes"; y Gregorio Hernández,

[11] Se trata del traslado hecho por el humanista italiano Ambrogio Traversari entre 1423 y 1433, y publicado por vez primera en 1472, en Roma (Diógenes Laercio, *Laertii Diogenis Vitae et sententiae eorum qui in philosophia probati fuerunt*, Romae, Giorgio Lauer, 1472). Consultamos una edición posterior que data de 1541 (Diógenes Laercio, 1541). *Cf.* Mancinelli, 2018: 379-380.

> del náufrago, dice: "Al sol lo extiende luego". Me consta que ha habido quien le censurase, murmurando que lo mismo dijera una lavandera: yo, que lo mismo dijeron dijeron Virgilio y sus traductores referidos cuando el caso del pobre viejo Menetes (libro 5): [...]. Demás que si lo dijo porque usó de la voz 'extiende', es de advertir que fue eruditísimo estudio expresar la miseria del estado en que le pinta después del naufragio y tan maltratados los vestidos, ponerlo en las voces que, por caseras, por humildes, llevasen en sí un alma en que expresar las circunstancias miserables; y así no quiso usar de las más ornadas y suaves voces, de 'expone', 'ofrece', etc. Porque aunque en otras ocasiones se halle no tan ejecutado este primor, cuando salte, no es yerro, y cuando se ejecuta, es realce. (Salazar Mardones, 1636: 73v-74v)
>
> hombre a quien debe no poco nuestra lengua, en su traducción de la *Eneida*: "Revuelve en torno allí la misma ola / la frágil nao tres veces en un punto, / y en fin la sorbe un raudo remolino". El 'vomitar', pues fuera de que Virgilio dijo de Caco que vomitaba llamas, y Silio Itálico del Vesubio, Vesebo o monte de Soma, Lucano en el sentido que nuestro poeta: "Restituit raptus tectum mare, cumque cavernae / evomuere fretum". Y el grande Aníbal Caro, en su traducción de Virgilio, superior a cuantas ha visto la lengua toscana, tratando de la caída de Menetes en el mar y cómo salió de él: "Rise tutta la gente al suo cadere; / rise al notare; e più rise anco allora / che'a flutti vomitar gli vide il mare"; y en sus *Rimas*: "Quinci rivolta al ciel l'empia vorago, / vome". Cuando nuestro poeta, tratando del vestido del náufrago, dice "al Sol lo extiende luego", nota vuestra merced que lo mismo dijera una lavandera; yo, que lo mismo dijeron Virgilio y sus dos traductores referidos cuando el caso del pobre viejo Menetes: [...]. (Fernández de Córdoba, 2019a: 234-239)

Un ejemplo semejante, donde el exégeta madrileño recicla las palabras de Fernández de Córdoba atribuyéndolas, además, a su propio genio, reza así:

> Cerca de aquel verso al fin de la *Soledad primera* que yo siempre estimé: "Los novios entra en dura no estacada". Me dijo un censor de don Luis que, si fuera Marte el que llevó a los novios, estaba bien, porque es propio de este dios la dura estacada, pero siendo Venus la pura suavidad y blandura, ¿para qué era menester advertirnos con aquella fuerza que los metió "en dura no estacada"? Pero yo le satisfice con que tampoco habría dicho quien dijo: "E duro campo di battaglia il letto". Y que advirtiese que tienen las suyas Venus y Cupido y que así no extrañase que nuestro poeta introdujese a Venus por dueño o padrino de estacadas. Ovidio (libro I, *Amores*, elegía 9): "Militat omnis amans et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans". Y en otro lugar (libro 2, *De arte amandi*):
>
> Acerca de aquel versito, "Los novios entra en dura no estacada", dice vuestra merced: "Si fuera Marte el que llevó a los novios, estaba bien, porque es propia de Marte 'la dura estacada'; pero siendo Venus la pura suavidad y blandura, ¿para qué es menester advertirnos con aquella fuerza que los metió 'en dura no estacada'?". Tampoco diría bien, a su cuenta de vuestra merced, el que dijo: "e duro campo di battaglia il letto". Pero advierta vuestra merced que tienen las suyas Venus y Cupido, y así no extrañará introduzca nuestro poeta a Venus por dueño o padrino de estacadas: "Militat omnis amans et habet sua castra Cupido; / Attice, crede mihi, militat omnis amans". Y si quiso advertir nuestro autor de las *Soledades* que no era dura, hizo bien y a modo de poeta, pues a los tales se permite usar de aposiciones

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3219
Artifara, ISSN: 1594-378X

"Militiae species amor est". (Salazar Mardones, 1636: 75v)

o epítetos tan sabidos como este. Enséñanoslo Aristóteles: "In poesi enim decet album lac dicere". ¿Y quién ignora que la leche lo sea? El Amor, blando es, y, con todo, advirtió Estacio que lo era: "O genetrix: duro nec enim ex adamante creati, / sed tua turba sumus". (Fernández de Córdoba, 2019a: 286-287)

2. CUESTIONES ECDÓTICAS

La presencia de los fragmentos de la defensa de Fernández de Córdoba en el opúsculo de Salazar Mardones es tan considerable como para identificar o, cuando menos, acercarnos a la copia del *Examen* que el erudito madrileño debió de tener entre las manos para la redacción de su *Ilustración* (en el estema lo indicamos con la sigla I). De acuerdo con los postulados del método neolachmanniano, para fijar su relación de parentesco con el resto de la tradición, bastará con localizar al menos un error significativo, es decir, una innovación supuestamente monogenética[12], conjuntiva y separativa a la vez, compartida por uno de los fragmentos del *Examen* deslizados por el texto del madrileño y al menos uno de los manuscritos conservados de la apología del abad de Rute[13].

Antes de presentar los resultados del cotejo, transcribimos el *stemma codicum* que se nos antoja más representativo de la tradición conservada del *Examen*[14]:

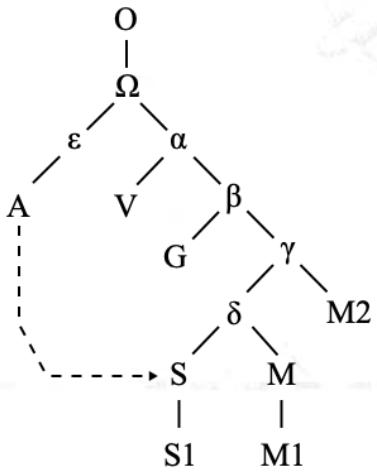


Figura 1

[12] Para una clasificación de los errores posiblemente poligenéticos, remitimos al estudio y la taxonomía de Caterina Brandoli (2007: 99-214). Paolo Trovato reproduce la clasificación de Brandoli (Trovato, 2014: 113), insistiendo en su carácter probabilístico y en la dificultad de distinguir entre innovaciones poligenéticas y monogenéticas, determinada por el diferente grado de tolerancia que los distintos géneros literarios presentan hacia algunos tipos de error: "I would add that, in general, the difficulty of spotting significant errors depends on the fact that every literary genre has a different degree of tollerance for certain types of error. The textual critic should thus distinguish noise from significant errors case by case. While in major poets such as Virgil or Dante, the mere omission of a disyllable, being prosodically unacceptable, is usually a significant error, in thirteenth-century copies of prose Latin guides to the Holy Land neither the addition nor the omission of an epithet, or the abbreviation or extension of a scriptural quotation, is genealogically significant" (Trovato, 2014: 115).

[13] Para decirlo con Maas (2012: 32), "si dos testimonios *G* y *H* muestran en común errores particulares, frente al resto de testimonios, [...] en tal caso ambos deben derivar de un ejemplar común *ε*, del cual los testimonios restantes no derivan".

[14] La descripción de los testimonios de la apología y los resultados más significativos de la *recensio* pueden consultarse tanto en Mancinelli (2017: 191-232) como en Fernández de Córdoba (2019: 67-73).

A ms. 3906 de la Biblioteca Nacional de España;
G ms. 6454 de la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca;
M ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España
M1 ms. 5566 de la Biblioteca Nacional de España
M2 ms. 3803 de la Biblioteca Nacional de España
S ms. 2006 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca
S1 ms. 2123 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca
V ms. 88 de la Biblioteca del Seminario Diocesano Vitoria-Gasteiz

Ahora bien, el primer dato que nos brinda la *collatio* entre los testimonios de la apología de Fernández de Córdoba y los fragmentos que Salazar Mardones recicla en su comentario es una corruptela común que vincula la *Ilustración* con los testimonios de la familia γ. Se trata de la sustitución de "De natura deorum" (que figura en A y G) por la lección "De la naturaleza de los dioses" en el pasaje que sigue:

> Heráclito Efesio, maestro un tiempo de Hesíodo, de Pitágoras, de Jenofonte y Hecateo, afectó de suerte la oscuridad en sus escritos, que, por ejemplo de ella, le cita Aristóteles; y Cicerón, tratando de los estilos claro y oscuro, dice de este último: "Quod duobus modis sine reprehensione fit, si aut de industria facias, ut Heraclitus, cognomento qui σκοτεινὸς perhibetur, quia de natura nimis obscure memoravit, aut cum rerum obscuritas, non verborum, facit ut non intelligatur oratio, qualis est in Timaeo Platonis"; y el mismo, en los libros **[*De natura deorum* A G / de la naturaleza de los Dioses I M M1 M2 / de naturaleça de los Diosses S / de naturaleza de los Dioses S1 / *om.* V]**: "Nec consulte dicis occulte tamquam Heraclitus"[15].

Junto con esta innovación hay que tomar en consideración otra variante que, presente en el pasaje incorporado en la *Ilustración*, se cuenta asimismo entre los errores que separan M2 de la familia δ. Dicha circunstancia nos lleva a situar el ejemplar cotejado por Salazar Mardones en la órbita de este testimonio, donde, por cierto, la apología del abad de Rute se atribuye erróneamente al madrileño:

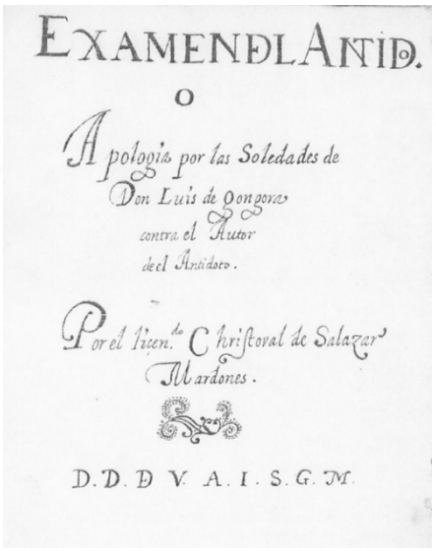

EXAMEN DL ANTID.
O
Apologia por las Soledades de
Don Luis de Gongora,
contra el Autor
del Antidoto.
Por el Licen.do Christoval de Salazar
Mardones.
D. D. D V. A. I. S. G. M.

Figura 2[16]

[15] *Cf.* Salazar Mardones (1636: 70r-70v).
[16] Fernández de Córdoba, s. XVII, BNE ms. 3803, folio no numerado. En cuanto a esta errónea atribución, Orozco Díaz (1969: 55, nota 4) afirma: "Según el citado editor allí figura atribuido a Cristóbal de Salazar y Mardones. La

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3219
Artifara, ISSN: 1594-378X

La variante a la que aludimos coincide con la interpolación "tanta virtud" en el pasaje que sigue:

> El poner singular por plural con 'tanto' no es locución latina, pero sin duda bizarra española; y no vulgar, porque no se dice 'tanto del moro mancebo, 'tanta de la yegua baya', sino 'tanto esto', 'tanto estotro', para decir 'tanta gente', 'tanto **[camino A G δ / camino, tanta virtud I M2 / *om.* V]**', 'tanta penitencia', cuando hay diversos géneros de todo esto[17].

A falta de datos categóricos, y excluyendo la posibilidad de que el modelo utilizado para componer la *Ilustración* derive directamente de M2 –pues su atribución a Salazar Mardones implica lógicamente que este manuscrito se rubricó con posterioridad a la publicación del comentario del madrileño–, nos parece razonable conjeturar la existencia de al menos un *interpositus* ζ entre M2 y su ascendiente γ. Sería, por tanto, en este ejemplar donde se originaría la lección 'tanta virtud', transmitida luego a M2 y al texto de Salazar Mardones.

Para representar esta hipótesis y la descendencia de ζ tanto de M2 como de los fragmentos reciclados en la *Ilustración*, optamos por el siguiente diagrama:

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

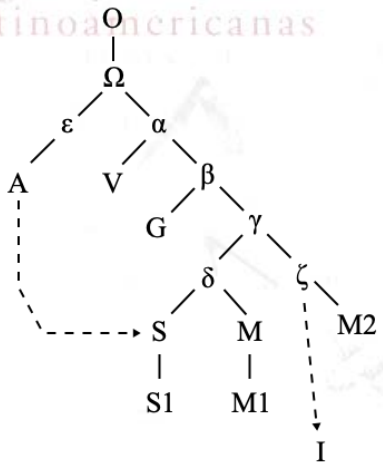


Figura 3

Bibliografía

ALONSO, Dámaso (1975) "Góngora en las cartas del Abad de Rute", en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino 1910-1970*, Madrid, Castalia, pp. 27-58.

AZAUSTRE GALIANA, Antonio (2005) "Citas de autoridades y argumentación retórica en las polémicas literarias sobre el estilo culto", *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 37-72.

CASTAÑO NAVARRO, Ana (1998) "Cristóbal de Salazar Mardones, comentarista de Góngora", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 2, p. 98-108.

razón puede ser, a nuestro juicio, por el hecho de que dicho comentarista copió algunos trozos de él y lo utilizó con frecuencia en su *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe*". *Cf.* Fernández de Córdoba (2019a).

[17] *Cf.* Salazar Mardones (1636: 75r).

BRANDOLI, Caterina (2007) "Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi", en Paolo Trovato, ed., *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, pp. 99-214.

DÍAZ DE RIVAS, Pedro (2018) *Anotaciones a la Segunda Soledad*, ed. de M. Romanos y P. Festini, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2018. Disponible en: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz.

—— (s. XVII) *Obras de Góngora y referentes a él*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3726, ff. 104r-221r: *Anotaciones y defensas a la primera Soledad de Don Luis de Góngora por Pedro Díaz de Ribas*.

DIÓGENES LAERCIO (1541) *Diogenis Laertii De vita et moribus philosophorum libri X*, Lugduni, apud Sebastianum Gryphium.

ELVIRA, Muriel (2016) "La biblioteca en construcción del abad de Rute", *ILCEA* [En línea], 25. Disponible en: http://journals.openedition.org/ilcea/3699.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco (2019a) *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, estudio, ed. crítica y notas de M. Mancinelli, Córdoba, Almuzara.

—— (2019b) *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. de M. Mancinelli, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL. Disponible en: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen.

—— (s. XVII) *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto por el licenciado Cristóbal de Salazar Mardones*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3803, ff. 1r-109r.

GATES, Eunice Joiner (1960), *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México.

—— (1954) "Salazar Mardones' Defence of Góngora's poetry", *The Modern Language Review*, 49, pp. 23-28.

GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, tr. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.

GÓNGORA, Luis de (1994) *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia.

MAAS, Paul (2012) *Crítica del texto*, trad. de A. Baldissera y R. Bonilla Cerezo, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.

MANCINELLI, Matteo (2018) "'Non potest auctoritatem habere sermo qui non iuvatur exemplo'. Las fuentes del *Examen del Antídoto* de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute", *Creneida*, 6, pp. 366-401.

—— (2017) "Hacia una edición crítica del *Examen del Antídoto* de Francisco Fernández de Córdoba", *Edad de Oro*, 36, pp. 191-232.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1969), *En torno a las "Soledades" de Góngora*, Granada, Universidad de Granada.

OSUNA CABEZAS, María José (2008a) *Las "Soledades" caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo.

—— (2008b), ed., *Góngora vindicado: "Soledad primera, ilustrada y defendida"*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3219
Artifara, ISSN: 1594-378X

PÉREZ LASHERAS, Antonio (2000) "La crítica literaria en la polémica gongorina", *Bulletin Hispanique*, 102-2, pp. 429-452.

ROMANOS, Melchora (1989) "Las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora", en Sebastian Neumeister, ed., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frankfurt am Maim, Vervuert, pp. 582-589.

—— (1983) "Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad primera*", en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, pp. 435-447.

ROSES LOZANO, Joaquín (1994), *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las 'Soledades' en el siglo XVII*, Madrid/Londres, Tamesis.

SALAZAR MARDONES, Cristóbal de (1636) *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe, compuesta por don Luis de Góngora y Argote, capellán de su Majestad, y racionero de la Santa Iglesia de Córdoba*, en Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Domingo González, mercader de libros.

SUDA (1581), *Suidae Historica, caeteraque omnia quae ulla ex parte ad cognitionem rerum spectant: opus iucunda rerum et multiplici erudition refertum*, Basileae, ex oficina Hervagina per Eusebium Episcopum.

TROVATO, Paolo (2014) *Everything you always wanted to know about Lachmann's Method*, Padova, libreriauniversitaria.it.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Los europeísmos en la lexicografía española desde la perspectiva sociolingüística*

LORENZO BLINI
LAURA MORI
Università degli Studi Internazionali di Roma

> [El idioma] Vive, en efecto, dramáticamente, entre el rechazo de lo alienígena, porque nos desvirtúa, y la aceptación resignada o entusiasta de cuanto lo renueva y lo hace más útil para vivir con los tiempos.
> (Lázaro Carreter, 2002)

Resumen

El presente trabajo se desarrolla en el ámbito del proyecto internacional "The Eurolect Observatory. Interlingual and intralingual analysis of EU legal varieties", investigación que tiene como objetivo analizar las variedades legislativas de la UE ("eurolectos", Mori, 2018a) que se han ido conformando en el marco de los diasistemas lingüísticos de 11 idiomas oficiales de la Unión Europea.

El estudio se ocupa de cómo la lexicografía monolingüe del español incluye y trata los "europeísmos", es decir, variantes léxicas relacionadas con la realidad de la UE, que se originan en el marco jurídico de la Unión Europea y presentan evidencias de contacto interlingüístico. El objetivo es averiguar el grado de aceptación del léxico del eurolecto español en los diccionarios, comprobando su inclusión en estos y analizando las posibles diferencias en las entradas.

A partir de una selección de unidades léxicas, se realiza un análisis en la última edición de las siguientes obras: *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (2011, DEA), *Clave. Diccionario de uso del español actual* (2012, CLA), *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2014, DLE), *Diccionario de uso del español* de María Moliner (2016, DUE).

Los resultados muestran, en general, una pobre representación de la categoría léxica de los europeísmos. El diccionario más sensible a la variación léxica asociada al eurolecto es DLE; en cambio, en CLA es más evidente la inclusión de lexemas formados con el prefijoide *euro-* (europalabras).

En conclusión, la imagen que emerge muestra escasa consideración y perspectivas lexicográficas diferentes de los diccionarios seleccionados hacia las dinámicas de variación interna y la difusión de las unidades léxicas de procedencia europea en distintas variedades contextuales del español.

Riassunto

Il presente lavoro si inserisce nell'àmbito del progetto internazionale "The Eurolect Observatory. Interlingual and intralingual analysis of EU legal varieties" vòlto ad analizzare le varietà legislative dell'UE ("euroletti", Mori, 2018a) che si sono sviluppate all'interno dei diasistemi linguistici di 11 lingue ufficiali e di lavoro dell'Unione europea.

Lo studio intende descrivere come la lessicografia monolingue dello spagnolo include e considera gli "europeismi", ovvero varianti correlate con il contesto dell'UE che hanno origine all'interno del quadro giuridico dell'Unione europea e presentano evidenze di contatto interlinguistico. L'obiettivo consiste nel verificare il grado di accettazione della lessicografia nei confronti del lessico dell'euroletto spagnolo, verificandone l'inclusione all'interno dei dizionari e analizzando le eventuali differenze emerse dalle definizioni o negli esempi proposti.

* El texto es fruto de la estrecha colaboración entre los dos autores. A fines de la atribución científica, Lorenzo Blini es el autor de los apartados §§ 3 y 4.4-4.5, y Laura Mori de los apartados §§ 1-2, 4.1-4.3, 4.6., 5.

Lorenzo BLINI y Laura MORI, "Los europeísmos en la lexicografía española desde la perspectiva sociolingüística", *Artifara* 19 (2019) Contribuciones, pp. 249-267.
Recibido el 23/01/2020 · Aceptado el 11/02/2020

L'analisi lessicografica è condotta su un campione di unità lessicali considerando l'ultima edizione dei seguenti dizionari: *Diccionario del español actual* di Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (2011, DEA), *Clave. Diccionario de uso del español actual* (2012, CLA), *Diccionario de la lengua española* della Real Academia Española e della Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2014, DLE), *Diccionario de uso del español* di María Moliner (2016, DUE).

Dai risultati si evince una scarsa rappresentazione della categoria lessicale degli europeismi. È da notare che DLE si rivela più sensibile alla variazione lessicale riconducibile al cosiddetto euroletto, mentre in CLA è più evidente l'inclusione di parole che si riferiscono alla realtà europea formate con il prefissoide *euro-* (europarole).

In conclusione, il quadro complessivo che emerge dimostra una considerazione limitata e prospettive lessicografiche divergenti da parte dei dizionari selezionati nei confronti delle dinamiche di variazione interna e della diffusione delle unità lessicali di provenienza europea in diverse varietà contestuali dello spagnolo.

1. INTRODUCCIÓN

Los resultados de la investigación que se está realizando en el marco del proyecto internacional "The Eurolect Observatory. Interlingual and intralingual analysis of EU legal varieties"[1] indican claramente la existencia del "eurolecto"[2] como una variedad legislativa del español que se ha ido originando y utilizando en el Derecho de la Unión Europea (Blini, 2018). Esto se ha demostrado a través de un estudio realizado sobre un corpus de derecho europeo (directivas) y español (normas que transponen las mismas directivas), destacando las características más distintivas en los campos léxico, morfológico, sintáctico y textual. Los fenómenos de variación lingüística, en términos de sobre e infrarrepresentación de variantes en diferentes niveles, se han organizado tomando como referencia tres categorías interpretativas: 1) rasgos de raíz europea (UE); 2) características inducidas por contacto; 3) variabilidad intra-lingüística (Mori, 2018 a: 19).

En la UE, la construcción de una dimensión supranacional se manifiesta también en un léxico común. Según Mori (2018a: 14), los europeísmos son el resultado de una práctica de redacción legislativa que se realiza en un contexto multilingüe y multicultural para responder a una estrategia referencial concreta de "supranacionalización", orientada hacia la construcción lingüística de una identidad europea. Esto ha llevado a la difusión de los europeísmos también fuera de su contexto de uso especializado, donde, sin embargo, a veces permanecen opacos y, por lo tanto, no siempre accesibles. De ahí la estigmatización de los europeísmos, cuyo uso se ha asimilado al de una jerga profesional, por definición críptica y exclusiva, como demuestran algunas etiquetas utilizadas para definirlo (*eurojerga*, *eurobabble*, *eurofog*, *eurobabillage*, *eurowelsch* o *eurocratese*), que resaltan la percepción negativa del público en general.

Parece, por lo tanto, interesante y viable realizar un análisis léxico y lexicográfico finalizado a describir la presencia y el trato que reciben en los diccionarios generales del español las contribuciones, a nivel léxico, semántico y fraseológico de procedencia de la UE. De hecho, el ámbito léxico es el que más interés ha despertado en los estudios sobre el lenguaje de la UE[3],

[1] Cfr. http://www.unint.eu/eurolect-observatory/overview.

[2] "In the Eurolect Observatory Project, the definition of Eurolect is used in accordance with Mori (2003), that is exclusively the EU legal variety that differs from the corresponding national legal one. This means that the term is used only when referring to the language of law, and the suffix -lect implies an acknowledgment that it is a distinct sociolinguistic variety, characterised by specific co-occurring variants". (Mori, 2018a: 13)

[3] Para una reseña de los estudios de jurilingüística en España, cfr. Pontrandolfo (2019).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

tanto en los lingüistas como en los juristas, y también el que más material proporciona para la caracterización del eurolecto.

2. LA CATEGORÍA LÉXICA DE LOS EUROPEÍSMOS

La manifestación del contacto interlingüístico en el contexto europeo encuentra su máxima expresión en la difusión de los europeísmos. Este término aparece por primera vez en el *Zibaldone* de Giacomo Leopardi, quien, en un apunte del 26 de junio de 1821, lo utilizó para referirse a los galicismos de difusión internacional:

> Si condannino (come e quanto ragion vuole) e si chiamino barbari i gallicismi, ma non (se così posso dire) gli europeismi, che non fu mai barbaro quello che fu proprio di tutto il mondo civile, e proprio per ragione appunto della civiltà, come l'uso di queste voci che deriva dalla stessa civiltà e dalla stessa scienza d'Europa. (Ed. Binni, 1969, vol. II: 1216)

En un estudio clásico de la historia lingüística de Europa se habla de "europeità linguistica" (Pagliaro y Belardi, 1963: 228) y en el siglo XX la idea de convergencia de las lenguas europeas y la formación de un tipo linguístico europeo es generalmente aceptada. Así, en lingüística se ha afirmado el uso del término europeísmo para referirse a una palabra o locución que, a partir de una lengua europea, se difunde en un número variable de otros idiomas europeos, independientemente de sus relaciones de parentesco. En este sentido, las consideraciones de Gusmani sobre los europeísmos léxicos son esclarecedoras:

> una secolare simbiosi culturale ha contribuito infatti a livellare ampi settori delle lingue europee, ora con prestiti ora con calchi particolarmente facili per lingue che dispongono di risorse derivative e compositive sostanzialmente speculari. Il conguagliamento esercitatosi nel dominio lessicale è un aspetto del più ampio fenomeno di convergenza, che spezza le appartenenze genealogiche e crea nuove solidarietà su base tipologica. (1995: 368)

Sobre la dinámica de convergencia inducida por nuevos contextos de referencia epistemológica, Petralli destaca que la existencia reconocida de un léxico europeo consolidado estaba destinada a aumentar en relación con el hecho de que los actos legislativos emitidos por la Unión Europea "non potranno non avere un ruolo sempre più omogeneizzante nei confronti di tutte le lingue ufficiali della CE" (1992: 125). La creación de una dimensión jurídica supranacional y multilingüe favorece los procesos de integración lingüística que conducen a la construcción de un léxico europeo común, al que también contribuye el vocabulario de ascendencia clásica.

Con referencia a los resultados de la práctica multilingüe en el contexto de la UE, Mori (2003) amplía el campo de aplicación del término *europeísmo*, utilizándolo para referirse a una categoría léxica que se origina en los textos del Derecho de la Unión Europea y refleja la dimensión jurídica, política y cultural, al referirse a conceptos, instituciones, políticas, principios y prácticas relacionadas con este contexto supranacional.

Los procesos de nacimiento y difusión interlingüística de los europeísmos constituyen otro factor importante, ya que estas unidades léxicas se originan, y sancionan, simultáneamente en todas las lenguas oficiales de la UE. La armonización legislativa y política hacia la que se orienta la Unión se manifiesta, de hecho, también a través de una armonización lingüística. La legislación de la UE se elabora en una situación de plurilingüismo legislativo, que representa un lugar potencialmente expuesto al desarrollo de fenómenos de interferencia. Estos se producen sobre todo en la búsqueda de correspondencias interlingüísticas, motivada

por la necesidad legal y política de facilitar la comparación entre las diferentes versiones, respetando la diversidad lingüística y preservando, a la vez, la uniformidad de la ley. De hecho, los análisis realizados en 11 distintos eurolectos han demostrado la amplia difusión de los europeísmos en diferentes idiomas, clasificables bajo las categorías interpretativas 1 y 2 (§ 1), como resultado de la creación léxica, de la resemantización o de la composición de unidades formadas por dos o más palabras.

Los europeísmos son el rasgo característico principal del Eurolect Observatory Multilingual Corpus (Mori, 2018a), representando lo que Laviosa define como "core patterns of lexical use" (1998: 564). Asimismo, hay que considerar que los europeísmos se extienden, más allá de la variedad legislativa europea, a los textos jurídicos nacionales (cfr. Blini, 2018; 2019), así como a otros tipos de lenguajes (principalmente el periodístico) en un proceso de transferencia de nivel (Cortelazzo, 1994) evidente en la transición vertical de la comunicación especializada a la difusión mediática.[4]

Para el presente trabajo partimos de la categorización extendida de Mori (2018), que incluye las siguientes subcategorías: a. europeísmos formales; b. europeísmos sintagmáticos (con una configuración de 2-gramas a 4-gramas); c. metáforas europeas; d. europeísmos semánticos; e. acrónimos europeos. Investigaciones más recientes[5] han puesto de relieve la necesidad de identificar una sexta categoría, la de los europeísmos pragmáticos[6] y la presencia de "europalabras"[7] –fuera del dominio legal– nacidas en la comunicación sectorial interna a las instituciones europeas o acuñadas por la prensa. Aunque las palabras de esta última clase no tengan el estatus de europeísmos, se ha considerado interesante comprobar asimismo su presencia en los diccionarios bajo la perspectiva sociolingüística.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente estudio tiene dos objetivos:

- análisis de la presencia de los europeísmos en una selección de diccionarios generales, elegidos en base a criterios tipológicos, de relevancia lexicográfica, difusión entre los usuarios y fecha de edición;
- análisis de las entradas y contextualización de los lexemas en relación con los dominios de uso.

3.1. Los diccionarios analizados

Para el estudio se han seleccionado cuatro diccionarios generales del español de gran tamaño, publicados con una nueva edición en la década 2010-2019. La exclusión de obras anteriores se debe a la necesidad de considerar solo diccionarios que hayan tenido las mismas posibilidades de actualización, resultando por lo tanto comparables. A continuación se elencan[8] y describen sintéticamente las obras elegidas, mencionando las informaciones más relevantes contenidas en las partes introductorias.

[4] En Mori (2007) se propone un análisis de la difusión en la prensa italiana de algunos europeísmos, evaluando su transferencia de nivel, de la comunicación especializada a la periodística.

[5] Mori presentó una comunicación sobre este tema en la conferencia #*Europarole: dille in italiano! Dall'UE ai media, dai media ai cittadini* (Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per le Politiche Europee, Roma, 12 marzo 2019).

[6] Un ejemplo de europeísmo pragmático es SOLVIT (soluciones a los problemas con tus derechos en la UE), derivado del acto comisivo en inglés "solve it". SOLVIT es "un servicio gratuito de las administraciones nacionales de los países de la UE, Islandia, Liechtenstein y Noruega" (https://ec.europa.eu/solvit/what-is-solvit/index_es.htm).

[7] Sabatini (2001) se pronunció sobre la enorme difusión del prefijoide *euro-* definiéndolo como "la prima parola di una lingua europea non nazionale".

[8] Cronológicamente con referencia a la primera edición.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (RAE) y la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (de aquí en adelante DLE. 23ª edición, 2014). Al representar la voz oficial de la lexicografía española, no se puede prescindir de esta obra. El carácter normativo justifica su tradicional prudencia hacia los neologismos, aunque las ediciones posteriores a 2001 se hayan demostrado más disponibles a acoger palabras nuevas[9]. La colaboración entre la RAE y la ASALE hace que el DLE se dirija a todas las comunidades hispanófonas, cuidando de manera especial la inclusión y las informaciones de los americanismos, así como de los guineanismos.

La RAE y la ASALE han emprendido ya las tareas de redacción de la próxima edición del DLE; no obstante, para no retrasar la inclusión de nuevas palabras y acepciones ni la modificación de las ya incorporadas que necesiten enmienda, se ha optado por publicar estas actualizaciones anualmente en las versiones electrónicas. Por lo tanto, en el presente estudio se considera la versión electrónica 23.3, aprobada por todas las Academias en 2019.

El *Diccionario de uso del español* de María Moliner (DUE. 4ª edición, 2016). Ha sido el primer diccionario de uso[10] de la lengua castellana, nacido con una clara vocación innovadora, como subrayó Manuel Seco en la presentación de la segunda edición: "La irrupción del *Diccionario de uso* en el paisaje lexicográfico español supuso una revolución. Era algo auténticamente nuevo y original" (1998: XI).

Las ediciones posteriores de DUE, publicadas después de la muerte de María Moliner, siguieron las directrices originarias, revisando y actualizando la obra, que desde la edición de 2007 se caracteriza por el empleo sistemático de documentación directa, proporcionada esencialmente por corpus informatizados. A lo largo de las décadas se ha ido incrementando de forma progresiva la nomenclatura, que en la edición de 2016 alcanza un corpus constituido por "más de 97.200 entradas, uno de los mayores de la lexicografía monolingüe del español" (Moliner, 2016: XIV).

El *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, Olimpia Andrés y Gabino Ramos (DEA. 2ª edición, 2011). Es un diccionario caracterizado por el método descriptivo y con el objetivo de reflejar el uso contemporáneo de las palabras. Propuesto como "el primer diccionario español que parte exclusivamente de documentación real del uso", se basa "en un nutrido corpus léxico propio, que en esta edición se ha desarrollado sustancialmente con respecto a la anterior. El número de publicaciones examinadas pasa de 1600 libros a 2200 y de 300 publicaciones periódicas a 400" (Seco, Andrés y Ramos, 2011: contraportada). En la "Guía del lector" se comenta que el DEA "acoge con criterio objetivo palabras de toda clase que [...] pertenecen al uso común –activo o pasivo– del hablante medio español de nuestro tiempo", añadiendo que no se incluyen las palabras anticuadas de las que no se tiene constancia en el periodo observado.

El *Clave. Diccionario de uso del español actual* (CLA, 9ª edición, 2012). Al integrar en su nombre dos elementos presentes en los títulos de DUE (de uso) y DEA (actual), este diccionario evidencia aún más su carácter descriptivo y contemporáneo. A pesar de su apariencia menos académica, no es infrecuente que su consulta resulte tan útil y efectiva como la de diccionarios más ilustres. En las páginas introductorias se declara que no incluye palabras y usos anticuados, actitud que hace suponer una mayor atención hacia los neologismos. Además, la

[9] Esta nueva postura del DLE hacia los neologismos, y especialmente los extranjerismos, es comentada críticamente por Martínez de Sousa (2002).

[10] Sobre diccionarios normativos y de uso, Sánchez Manzanares (2013: 115) matiza oportunamente que "no obstante la diferente finalidad de un diccionario normativo y uno de uso, tanto un diccionario normativo tiene un carácter descriptivo, como un diccionario de uso tiene un carácter prescriptivo o regulador. Haensch (1982, p. 156) considera que el DUE no es estrictamente un diccionario de uso, aunque encierre los elementos propios de este tipo de diccionario, opinión compartida por Campos Souto y Pérez Pascual (2003, p. 69)".

ausencia entre los registros de uso de marcas de especialidad revela su menor interés hacia los ámbitos léxicos sectoriales. Esta obra representa la categoría de los diccionarios dirigidos sobre todo a la enseñanza.

El arco temporal entre la edición menos reciente, el DEA de 2011, y la última publicada, el DUE de 2016, resulta suficientemente reducido para permitir una comparación. No obstante, hay que tener en cuenta que cinco años de distancia podrían justificar diferencias sensibles en la inclusión de nuevas voces, ya que los lexicógrafos tienden a fijar en 10 años el período de la fase neológica de una unidad léxica. Por lo tanto, se evaluará con cuidado este factor a lo largo del análisis.

3.2. Selección de los europeísmos

La selección de los europeísmos se ha realizado a través de la consultación y el cotejo de dos distintas clases de materiales:

a) dos corpus léxicos europeos, ambos presentes en la web eur-lex.europa.eu:

- EuroVoc[11]: el tesauro multilingüe y multidisciplinario de la UE. Contiene palabras clave organizadas en 21 campos temáticos y 127 subcampos, que sirven para describir el contenido de los documentos en EUR-Lex;
- "Glosario de las síntesis"[12] de la legislación de la UE: recoge 257 unidades léxicas relacionadas con la construcción europea, las instituciones y las actividades de la UE[13].

b) los estudios sobre el eurolecto de Castellano Martínez (2012) y Blini (2018).

3.3. Clasificación de los europeísmos

Para el estudio resulta funcional clasificar los europeísmos en tres de las seis categorías mencionadas anteriormente (§ 1):

1) los "europeísmos formales": se trata de nuevas voces nacidas en el seno del eurolecto (ej.: *comitología*);

2) los "europeísmos semánticos": palabras que ya forman parte del léxico del español y que en ámbito UE amplían su semántica (ej.: *armonizar*, *armonización*);

3) los "europeísmos sintagmáticos": construcciones nominales típicas de la realidad jurídica y sociopolítica de la UE (ej.: *acervo comunitario*).

4. LA DISTRIBUCIÓN DE LOS EUROPEÍSMOS EN LOS DICCIONARIOS

Las siguientes tablas recogen las unidades léxicas seleccionadas, repartidas según las categorías ya mencionadas, señalando su presencia o ausencia en los diccionarios analizados. Un europeísmo se ha considerado presente si aparece como acepción, locución o ejemplo de un lema. Si el lema resulta ausente en un diccionario, la información se proporciona en nota.

4.1. Europeísmos formales

En el ámbito de la UE, el nacimiento de palabras nuevas ocurre a menudo bajo la presión de un modelo extranjero, mayoritariamente francés o inglés. Estas voces se pueden formar con material endógeno o como resultado del contacto con otros idiomas en forma de préstamos (adaptados y sin adaptar). Sin embargo, la creación de nuevas formas es bastante limitada y,

[11] https://eur-lex.europa.eu/browse/eurovoc.html?locale=es.

[12] https://eur-lex.europa.eu/summary/glossary.html?locale=es.

[13] De las voces registradas en estos repertorios, no se han considerado europeísmos las que ya son utilizadas con las mismas acepciones en la lengua común o en variedades del español ajenas a la UE (ej.: *concentración*, *competencia*, *lucha contra el terrorismo*).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

por lo tanto, esta categoría resulta menos representada respecto a los europeísmos semánticos (§ 4.2) o sintagmáticos (§ 4.3).

De hecho, ha sido posible seleccionar solo cinco europeísmos formales: *codecisión*[14], *comunitarización*[15], *comitología*, *opting out* (o *cláusula de exención*)[16] y *preadhesión*. Ninguno de los europeísmos de esta primera categoría aparece en los diccionarios analizados, a pesar de que *opting out* y *preadhesión* estén registrados en el Banco de Neologismos del Observatori de Neologia (OBNEO)[17]: para *opting out* la primera ocurrencia es de 1991; para *preadhesión*, de 1995. Estas dos voces están presentes también en el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) de la Real Academia: *opting out* con una sola ocurrencia, de 1999, mientras que la primera ocurrencia de *preadhesión* se remonta a 1982. En cambio, *comitología* no figura ni en el banco del OBNEO, ni en el CREA. Se trata de un término más reciente, cuya referencia legal se encuentra en el Reglamento (UE) nº 182/2011, que establece los principios generales relativos a los mecanismos de control por parte de los países de la UE del ejercicio de las competencias de ejecución por parte de la Comisión.

4.2. Europeísmos semánticos

Los europeísmos semánticos son lexemas que pueden pertenecer a diferentes clases de palabras (en particular, sustantivos, pero también adjetivos o verbos) y que han adquirido un significado semántico adicional debido a su uso en el discurso europeo, come demuestran los estudios realizados en los eurolectos a través del Eurolect Observatory Multilingual Corpus.

	DLE	DUE	DEA	CLA
adhesión	-	-	✔	-
ampliación	-	-	-	-
armonización[18]	-	-	✔	-
comunitario, ria[19]	✔	✔	✔	✔
consolidación (de los textos legislativos)	-	-	-	-
dictamen	-	-	-	-
directiva	✔	✔	✔	-
europeo	-	-	-	-
gobernanza	-	✔	-	-[20]
hermanamiento	-	-	-	-
recomendación	-	-	-	-
solidaridad	-	-	-	-
transposición/trasposición	✔	-	-	-
troika	-	-	-	-

Tabla 1.

[14] En DLE, DUE y DEA el lema *codecisión* no aparece.
[15] El lema *comunitarización* no aparece en ninguno de los cuatro diccionarios.
[16] El "Glosario de las síntesis" de la legislación de la UE comenta: "Determinados países de la Unión Europea (UE) cuentan con lo que se conoce como «exenciones», que es una manera de garantizar que cuando un país no desee sumarse a los demás en un ámbito particular de la política de la UE pueda quedarse al margen e impedir un bloqueo general (https://eur-lex.europa.eu/summary/glossary/opting_out.html).
[17] https://www.upf.edu/web/obneo.
[18] Una comparación con lo que se encontró previamente para los europeísmos en la lexicografía italiana (Mori, 2003) revela que, ya a finales de los años noventa del siglo pasado, De Mauro (*Grande Dizionario dell'uso*, 1999) situaba el proceso de resemantización del sustantivo italiano *armonizzazione* en la década de 1950, que marca el establecimiento de los primeros fundamentos de la construcción europea.
[19] En italiano, el *Grande Dizionario dell'uso* (De Mauro, 1999) incluye *comunitario* como una palabra utilizada desde 1967 para referirse por antonomasia a algo relacionado con el mercado de la Comunidad Económica Europea (cfr. Mori, 2007).
[20] En CLA el lema *gobernanza* no aparece.

Blini (2018: 339) destaca que la mayoría de estas unidades léxicas representan un elemento muy distintivo del eurolecto español, registrando altos índices de *keyness*, es decir, el indicador numérico de la significatividad estadística de las ocurrencias en la comparación de dos corpus. Sin embargo, la presencia de estos europeísmos también es relevante en las leyes españolas de transposición, llegando, en el caso del verbo *transponer*, a tener más ocurrencias que en las directivas europeas. Además, debe considerarse que se trata de europeísmos muy difundidos incluso fuera del ámbito legislativo, especialmente en la comunicación periodística.

Algunos de estos europeísmos semánticos resultan bastante representados al menos en tres de los cuatro diccionarios. La excepción es CLA, que tan solo registra *comunitario, ria*, sin duda la más común de las unidades léxicas consideradas.

Pertenecen a esta categoría los conocidos términos *directiva*, *gobernanza* y *transposición*, cuya adopción solo fue posible tras un amplio debate en el que intervino incluso la Real Academia Española (cfr. Castellano Martínez 2012, Garrido Nombela 1996, Mattila 2013, Ordóñez Solís 2011, Solà 2000, Valdivieso Blanco 2008).

4.3. Europeísmos sintagmáticos

Bajo la etiqueta de europeísmos sintagmáticos se agrupan construcciones nominales típicas que hacen referencia a la realidad jurídica y sociopolítica de la Unión Europea. En muchos casos se trata de sintagmas atribuibles a conceptos y principios que señalan la pertenencia a una realidad supranacional.

	DLE	DUE	DEA	CLA
abstención constructiva (abstención positiva)	-	-	-	-
acervo comunitario[21]	✔	✔	-	-
ciudadanía de la Unión	-	-	-	-
competencias subsidiarias	-	-	-	-
conferencia intergubernamental (CIG)	✔	-	✔	-
cooperación estructurada permanente	-	-	-	-
cooperación reforzada	✔	-	-	-
criterios de convergencia	-	-	-	-
defensa colectiva/común/mutua	-	-	-	-
decisión-marco	-	-	-	-
déficit democrático	-	-	-	-
derecho comunitario	✔	-[22]	-[23]	-[24]
derecho de la Unión Europea	-	-	-	-
derecho de petición	-	-	-	-

[21] Es interesante observar que, de los 24 idiomas oficiales y de trabajo de la Unión Europea, algunos utilizan el lexema francés *acquis communautaire* para referirse al acervo comunitario: checo, gaélico, inglés, maltés y holandés. En otros casos, se elige la estrategia de traducción utilizando calcos, lo que ocurre, además del español, en alemán, búlgaro, croata, danés, esloveno, finlandés, griego, portugués y sueco. Otras lenguas, como checo, rumano, lituano y eslovaco, al lado del préstamo total se sirven de una forma híbrida, donde *acquis* es seguido por el adjetivo endógeno. Para algunos idiomas la base de datos IATE (InterActive Terminology for Europe) registra tanto el uso del préstamo no adaptado como el del calco: es el caso del estonio, letón, lituano y polaco (donde el calco se señala como forma preferida). A estos se añaden el húngaro y el italiano, aunque para estos idiomas el calco se considere obsoleto o no resulte del todo equivalente en el nivel semántico (italiano: *realizzazioni comunitarie*).

[22] En DUE, en la acepción de "conjunto de principios, leyes y reglas", aparecen las locuciones *derecho administrativo*, *canónico*, *civil*, *común*, *constitucional*, *criminal*, *foral*, *internacional*, *marítimo*, *mercantil*, *natural*, *penal*, *político*, *positivo*, *privado*, *procesal*, *público*.

[23] En DEA se encuentran *derecho civil*, *penal*, *canónico*, *internacional*.

[24] En CLA solo hay una locución para el lema *derecho* en la acepción de "conjunto de principios, leyes y reglas", *derecho supletorio*, además del ejemplo *derecho mercantil*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

doble mayoría	-	-[25]	-	-[26]
identidad europea	-	-	-	-
libertad de/libre establecimiento	✔	-	-	-
orden de detención europea	-	-	-	-
patente comunitaria	-	-	-	-
pilares de la Unión Europea	-	-	-	-
principio de cautela (o de precaución)	-	-	-	-
principio de no discriminación	-	-	-	-
principio de proporcionalidad	-	-	-	-[27]
principio de subsidiariedad	✔	-	-	-[28]
regiones ultraperiféricas[29] (RUP)	-	-	-	-
reparto de competencias	-	-	-	-
responsabilidad medioambiental	-	-	-	-
retirada de la UE	-	-	-	-
semestre europeo	-	-	-	-
tercer país/país tercero	-	-	-	-
unión bancaria	-	-	-	-

Tabla 2.

Se trata de combinaciones de palabras (de dos a cinco) y representan el grupo más numeroso, con 31 unidades léxicas, entre las que aparece también un ejemplo de la subcategoría de las metáforas europeas: *pilares de la Unión Europea*.

También en esta categoría varias unidades léxicas se caracterizan por su alta frecuencia de uso en el eurolecto, como demuestra el análisis realizado sobre el Eurolect Observatory Multilingual Corpus. Blini (2018: 339), señala frecuencias significativas de ocurrencias en las directivas europeas respecto a las normas nacionales para *país tercero*, *principio de subsidiariedad, principio de proporcionalidad, libre circulación, principio de no discriminación, principio de proporcionalidad, derecho de la Unión Europea, ciudadanía de la Unión*. Sin embargo, en algunos casos (por ejemplo, *país tercero/tercer país*) su presencia también es relevante en las leyes españolas de transposición[30]. Además, debe considerarse que se trata de europeísmos bien atestiguados incluso fuera de las variedades legislativas, especialmente en la prensa y en la comunicación institutional, como *acervo comunitario*, *libertad de/libre establecimiento* o *patente comunitaria*.

No obstante, el resultado de la búsqueda en los diccionarios es más bien decepcionante: de las cuatro obras, solo DLE demuestra una tímida disponibilidad para registrar los europeísmos sintagmáticos previamente considerados.

4.4. Observaciones generales

Pasando a las consideraciones generales, se registra que el número de las exclusiones es ampliamente superior al de las inclusiones. Sobre un total de 50 unidades léxicas, DLE es el diccionario que da entrada al mayor número de voces (9), mientras que en CLA destaca la aislada presencia del adjetivo *comunitario, ria.* Por su parte, DEA (con 5 voces) y DUE (4) se colocan en una posición intermedia. En conjunto, los cuatro dicionarios demuestran una

[25] En DUE aparecen *mayoría absoluta*, *cualificada* y *relativa*.
[26] En CLA se encuentran *mayoría absoluta*, *relativa* y *simple*.
[27] En CLA el lema *proporcionalidad* no aparece.
[28] En CLA el lema *subsidiariedad* no aparece.
[29] El adjetivo *ultraperiférico* no aparece en ninguno de los cuatro diccionarios.
[30] Aquí también se da un caso de europeísmo (*responsabilidad medioambiental*) que resulta significativamente más presente en las normas nacionales de transposición.

mayor disponibilidad hacia la categoría de los europeísmos semánticos, donde se suman 11 de las 19 inclusiones totales.

La única voz registrada en las cuatro obras es *comunitario, ria*; los términos *directiva* y *gobernanza* aparecen en DLE, DUE y DEA; *acervo comunitario* consigue dos presencias (DLE y DUE), así como *conferencia intergubernamental* (DLE y DEA).

La mayoría de los europeísmos incluidos en los diccionarios aparecen como acepción o locución de un lema. Sin embargo, hay algunos casos en los que la unidad léxica en cuestión solo está contenida en un ejemplo, lo que atenúa el alcance de su presencia en el diccionario. Esto ocurre de manera especial en DEA, donde tres de los seis europeísmos registrados –*adhesión*, *armonización fiscal* y *conferencia intergubernamental*– solo aparecen en ejemplos. Este aspecto se volverá a observar más adelante (cfr. 4.5).

Las voces excluidas, al ser mayoritarias, también merecen algunas consideraciones. Por un lado, parecería justificable la ausencia de europeísmos que se pueden considerar pertenecientes a lenguajes sectoriales, como, por ejemplo, *comitología* o *abstención constructiva*. No obstante, entre las voces incluidas también se encuentran términos especializados, como *acervo comunitario* o *principio de subsidiariedad*, oportunamente precedidos por la marca de especialidad *Der*.

Por otro lado, resulta aún menos comprensible la ausencia de europeísmos de uso común: por ejemplo, la locución *derecho comunitario* solo figura en DLE. No obstante, en los demás diccionarios aparecen numerosas otras clases de derechos (*civil*, *penal*, *internacional*, etc. –cfr. notas 23, 24 y 25–, sin olvidar el fundamental *derecho de pernada*, presente en las cuatro obras). Parecido es el caso de la ausencia de *tercer país/país tercero*, europeísmo no especializado y de difusión muy amplia (frente a la sobrevivencia de locuciones como *alto tercero* o *ministro de la orden tercera*).[31] Un ejemplo aún más evidente es el adjetivo *europeo*, registrado en los cuatro diccionarios sin hacer distinción entre las referencias a Europa como entidad geográfica o política.

Al margen de las observaciones sobre los europeísmos considerados, cabe dedicar algunas líneas a la presencia de algunas denominaciones y siglas. Respecto a las primeras, el nombre *Unión Europea* no aparece en ninguno de los cuatro diccionarios, mientras que DLE y DEA registran las antiguas denominaciones *Comunidad Europea* y *Comunidad Económica Europea*, como ejemplos del lema *comunidad*. Por su parte, DUE propone el insólito nombre *Comisión comunitaria* como locución del lema *comisión*. Pasando a las siglas y acrónimos, solo DUE y CLA cuentan con secciones específicas: CLA registra *CE* (Comunidad Europea) y *UE* (Unión Europea)[32], mientras que DUE no las incluye.

A la hora de evaluar la presencia o ausencia de los europeísmos seleccionados, no se puede prescindir de una visión general que considere la relación entre neología y lexicografía. Por lo tanto, se hará referencia al estudio de Cabré (1993: 445), que presenta los distintos parámetros para la determinación del carácter neológico de una unidad léxica:

a. la diacronía: una unidad es neológica si ha aparecido en un período reciente. Hay cierto acuerdo en considerar 10 años como el período de la fase neológica de una unidad léxica, transcurrido el cual, el neologismo desaparece como tal porque se ha integrado al léxico o, de lo contrario, queda desechado u olvidado (Guilbert, Lagane y Niobey, 1971: 78);

b. la lexicografía: una unidad es neológica si no aparece en los diccionarios;

[31] La presencia en muchos diccionarios de voces anticuadas y lejanas de los contextos de uso actuales es un aspecto problemático, como señala Gutiérrez Cuadrado (2000: 128): "La obesidad de los diccionarios generales españoles no suele estar causada por un atracón de información contemporánea. Al contrario, si se descarta el DEA, en los demás hay una excesiva abundancia de arcaísmos, regionalismos y tecnicismos pasados de moda, de dudosa utilidad".

[32] Además de otras voces de ámbito europeo, como *Euribor* y *FSE*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

c. la inestabilidad sistemática: una unidad es neológica si presenta signos de inestabilidad formal (morfológicos, gráficos, fonéticos) o semántica;

d. la psicología: una unidad es neológica si los hablantes la perciben como una unidad nueva.

Ahora bien, parece que tan solo el parámetro b. caracteriza como neologismos los europeísmos considerados. Respecto a los restantes criterios, en cambio, las unidades en cuestión demuestran una indudable madurez léxica.

De hecho, en la dimensión diacrónica, casi todos los europeísmos selccionados tienen una edad superior a los 10 años; además, hay quien pone en tela de juicio la validez de este plazo: "si ese lapso se antoja breve para etapas más antiguas, puede resultar, por el contrario, excesivamente largo para los tiempos actuales, en que la comunicación electrónica difunde con extraordinaria celeridad las novedades" (Álvarez de Miranda 2009: 137). No obstante, la gran mayoría de las unidades léxicas consideradas encuentra muchas dificultades en su incorporación en los diccionarios.

También cabe observar que estos europeísmos no han presentado nunca rasgos de inestabilidad, pues se trata de palabras y locuciones que nacen en un contexto altamente formalizado: la mayoría de ellas quedan definidas oficialmente en textos fundamentales de la UE como los Tratados, y todas son de uso común en la legislación y en los documentos de la Unión Europea. Se trata, por lo tanto, de casos de neología institucional y dirigida por un poder público.

Finalmente, respecto a la posible percepción de estas unidades como nuevas, se podría hacer una distinción entre europeísmos que ya forman parte del léxico común y voces más técnicas cuyo uso queda más reducido: si en el primer caso es evidente que nadie podría percibir *adhesión* como una neoforma, es probable que para muchos hablantes *regiones ultraperiféricas* pueda representar un sintagma menos conocido. Sin embargo, no hay que confundir la "conciencia neológica" con el desconocimiento, so pena de seguir considerando por décadas como neologismos todas las unidades léxicas de origen sectorial que no lleguen a formar parte del léxico común.

Como sensatamente observa Álvarez de Miranda, la superación de la condición de neologismo tiene que ver "con cierto grado de extensión y aun generalización, es decir, con datos vinculados a la frecuencia de empleo" (2009: 137). De acuerdo con Rey, entre estos datos destaca "l'attestation journalistique multiple" (1976: 9). Esta relevancia de los media se ve confirmada también en las palabras de Sánchez Manzanares:

> El hablante determina en último extremo la pervivencia de una u otra palabra, pero está condicionado por los medios de comunicación [...]. Además, las bases de datos de neologismos se constituyen mayoritariamente a partir de textos periodísticos, como es el caso del banco de neologismos elaborado por el OBNEO. (2013: 119)

Ante la evidencia de que los europeísmos seleccionados ya no se pueden considerar neologismos, se puede suponer que su limitada presencia en los diccionarios se deba a factores extralingüísticos.

4.5 Comparación de las entradas

Después de analizar la presencia/ausencia de los europeísmos en los diccionarios considerados, es interesante detenerse brevemente en los aspectos cualitativos de algunas de las voces incluidas, en términos de definiciones del significado, de indicación de los repertorios de uso (en concreto, respecto al contexto de la UE) y de selección de ejemplos que dan testimonio de los contextos de referencia.

Las diferencias en el tratamiento de los europeísmos pueden referirse al grado de profundidad informativa. Véanse los casos de DUE en el ejemplo (1), cuya definición es más precisa, y DEA en el ejemplo (2), gracias a la presencia de información contextual y a una mayor ejemplificación.

(1)
acervo comunitario

DLE	[locución del lema *acervo*] *Der.* Conjunto de prácticas, decisiones y criterios con los que se han venido interpretando y aplicando los tratados constitutivos de las Comunidades Europeas.
DUE	[locución del lema *acervo*] Der. Cuerpo de normas legislativas, usos o criterios vigentes en la Unión Europea que ha ido creándose a partir de los tratados fundacionales de las Comunidades Europeas.
DEA	-
CLA	-

Artifara Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

(2)
comunitario, a

DLE	2. por antonom. Perteneciente o relativo a la Unión Europea.
DUE	De la [o una] comunidad. ⊙ En particular, de la Unión Europea.
DEA	b) De la Comunidad Económica Europea o Mercado Común (desde 1992, Unión Europea). *SInf* 5.12.70, 4: Entre dos monedas comunitarias, por anulación de márgenes, se puede llegar a diferencias del 3 por 100. *SYa* 26.3.89, 11: Varios ministros comunitarios han expresado públicamente su preocupación.
CLA	2 De la Unión Europea o relacionado con esta organización de países europeos: *socios comunitarios*.

Comparando los ejemplos en (3), se observa que DLE es más preciso en la resemantización de lexemas con referencia a los aspectos jurídicos: se trata de la especificidad europea de la directiva como instrumento innovador del sistema legal, que implica la transposición a nivel nacional. En cambio, en DUE y DEA la dimensión europea queda marginalizada en los ejemplos de uso.

(3)
directiva

DLE	[locución del lema *directivo, va*] 4. f. En la Unión Europea, norma que fija a los Estados los objetivos que en determinada materia han de alcanzar, reservándoles la facultad de decidir sobre la forma y los medios de conseguirlos.
DUE	[ejemplo del lema *directiva*] 2 Disposición que ha de ser cumplida por todos los miembros de ciertos organismos internacionales: 'Directiva comunitaria'.
DEA	[acepción del lema *directivo, va*] 4 *En algunos organismos internacionales*: Disposición que han de cumplir todos sus miembros. *SPaís* 8.8.87, 2: El Libro Blanco se refiere a una serie de directivas que tienen que ver con el mercado común de los servicios. Ninguna de estas directivas, proyectadas hasta 1992, se refiere para nada a la reforma de las bolsas.
CLA	-

Para la traducción en español del europeísmo *governance* se ha elegido el lexema *gobernanza* (4), anteriormente presente en los diccionarios solo como voz en desuso, con la acepción de "acción y efecto de gobernar y gobernarse" (DLE). Según el "Glosario de las síntesis" de la legislación de la UE, *gobernanza* tiene dos acepciones de lo que tradicionalmente se denominaba "buen gobierno": una más general, como "gobernanza europea", relativa a la manera en

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

la que se ejercen los poderes en la UE; y otra más específica, "gobernanza económica". Sin embargo, el uso de *gobernanza* en el nuevo significado de "buen gobierno" se ha extendido rapidamente a ámbitos distintos de la UE.

Entre las entradas que registran el término, solo DUE hace referencia a su origen europeo, eligiendo la acepción económica, mientras que DLE y DEA hacen referencia, de manera distinta, a su acepción genérica. Obsérvese también las diferencias en el uso de las marcas de especialidad, donde la solución de DEA parece la más adecuada.

(4)
gobernanza

DLE	1. f. Arte o manera de gobernar que se propone como objetivo el logro de un desarrollo económico, social e institucional duradero, promoviendo un sano equilibrio entre el Estado, la sociedad civil y el mercado de la economía.
DUE	2 Econ. Gobierno de los asuntos económicos en el ámbito de la Unión Europea.
DEA	*f* (*Econ* y *Pol*) Gobierno de empresas, sociedades o estados, esp. dirigido a un desarrollo integral y armónico dentro del mundo globalizado.
CLA	-

En los ejemplos (5) y (6) DEA es el único diccionario que recoge dos europeísmos fundamentales y de muy amplia difusión: *adhesión* y *armonización*. Sin embargo, la componente semántica europea no aparece en las definiciones, sino que se registra de forma indirecta en los ejemplos de uso, lo que atenúa el alcance de su inclusión.

(5)
adhesión

DLE	-
DUE	-
DEA	[ejemplo del lema *adhesión*] 1 Acción de adherirse [...] *País* 12.7.77, 11: El Gobierno .. presentará próximamente la solicitud de iniciación de negociaciones para la adhesión a las Comunidades e Instituciones europeas.
CLA	-

(6)
armonización

DLE	-
DUE	-
DEA	[ejemplo del lema *armonización*] Acción de armonizar. *Tb su efecto*. [...] *ElM* 12.11.89, 58: La armonización fiscal de la CE no se llevará a cabo en la fecha prometida.
CLA	-

Como se ha visto, DLE es en varios casos el único de los cuatro diccionarios que recoge los europeísmos. A esto hay que añadir que DLE proporciona definiciones explícitamente vinculadas al contexto europeo, gracias a la presencia, en las definiciones mismas, de referencias a otros europeísmos: la UE, el Derecho comunitario, los Estados miembros, la integración europea y las directivas (ejemplos 7-11).

(7)
cooperación reforzada

DLE	[locución del lema *cooperación*] *Der*. En el derecho comunitario europeo, posibilidad de que varios Estados miembros adopten un régimen de integración más intenso en algunos ámbitos.

DUE	-
DEA	-
CLA	-

(8)
derecho comunitario

DLE	[locución del lema *derecho*] Ordenamiento jurídico propio de la Unión Europea, que se aplica con preferencia sobre los ordenamientos particulares de los Estados que la componen.
DUE	-
DEA	-
CLA	-

(9)
libertad de/libre establecimiento

DLE	[locución del lema *libertad*] 1. f. En la Unión Europea, libertad que ostentan las personas y las empresas de los Estados miembros para instalarse de forma permanente en el territorio de cualquier otro Estado miembro, en las mismas condiciones que los nacionales de este.
DUE	-
DEA	-
CLA	-

(10)
principio de subsidiariedad

DLE	[locución del lema *principio*] 2. *Der*. Principio que se aplica al proceso de integración europea para limitar la intervención de las autoridades comunitarias a los supuestos en que los Estados por sí solos no puedan ser eficaces.
DUE	-
DEA	-
CLA	-

(11)
transposición/trasposición → transponer/trasponer

DLE	[acepción del lema *trasponer*] 3. tr. *Der.* Dicho de un Estado miembro de la Unión Europea: Incorporar a su ordenamiento interno una directiva emanada de esta.
DUE	-
DEA	-
CLA	-

Resumiendo, en la dimensión cualitativa el DLE se muestra el diccionario más disponible y atento hacia los europeísmos. En general, el análisis cualitativo de las definiciones revela que a veces se registran europeísmos sin que se le atribuya su dimensión europea. Asimismo, tampoco resulta sistemático el uso de las marcas de especialidad relacionadas con los dominios de referencia: principalmente *Der* (Derecho), pero también *Econ* (Economía) y *Pol* (Política)[33].

4.6. Al margen de los europeísmos: las europalabras

Como se ha visto, los europeísmos son lexemas arraigados en un contexto político-jurídico-social definido y, por lo tanto, con cierto grado de tecnicismo (relacionado con el Derecho de la UE) y de sectorialismo (vinculado a prácticas, instituciones, estructuras). Por este motivo

[33] Con la excepción de CLA, que no utiliza nunca marcas de especialidad.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

nacen y se difunden en las variedades legislativas (europeas y nacionales) y solo posteriormente en otras variedades.

Sin embargo, el impacto sociolingüístico de la dimensión europea no depende solo de lo que emana de la legislación, como demuestra la difusión de las "europalabras", es decir, formas que se producen a partir del prefijoide *euro-* o unidades léxicas compuestas donde *euro-* tiene la función de determinante. Como también señala García Palacios (2000-2001), *euro-* puede hacer referencia a tres entidades: Europa, la UE o la moneda única europea Euro. En este apartado solo se consideran las palabras que remiten a las dos últimas acepciones.

A veces, la innovación léxica surge dentro de la UE y posteriormente penetra y se difunde en la variedad periodística (cfr. Calvo Rigual, 2014 para un análisis contrastivo español-italiano). No obstante, esta no es siempre la direccionalidad encontrada: a menudo, en el caso de las europalabras, es la prensa la que pone en circulación los neologismos, que en ocasiones pueden ser transitorios.

Se trata de lexemas con los que se designan roles y funciones (ej.: *eurodiputado*, *eurocomisario*), instituciones (*eurocámara*, *europarlamento*), actitudes (*eurófilo*, *euroescepticismo*) y entidades varias (*eurorregión*, *euroorden*, *euroventanilla*) o relacionadas con la moneda europea (*eurocéntimo*, *eurogrupo*, *eurozona*).

En la tabla siguiente se presentan las europalabras registradas en los diccionarios considerados.

DLE	eurocracia, eurodiputado, euroescepticismo, euroescéptico, europarlamentario
DUE	eurocámara, eurocomisario, eurocracia, eurócrata, eurocrático, eurodiputado, euroejército, euromediterráneo, euroorden, europarlamentario, europarlamento, eurorregión, euroventanilla, eurozona
DEA	eurocámara, eurocomisario, eurocumbre, eurocracia, eurócrata, eurocrático, eurodiputado, euroelección, euroejercito, eurófilo, eurófobo, euromilitar, euromillón, euromoneda, euroescepticismo, euroescéptico, europarlamentario, europarlamento, europesimismo, eurotaxi, euroventanilla, eurozona
CLA	eurobarómetro, eurobono, eurocalculadora, eurocámara, eurocéntimo, eurocomisario, euroconversor, eurocracia, eurócrata, eurodiputado, euroescepticismo, euroescéptico, euroetiqueta, eurogrupo, euromoneda, euroorden/eurorden, europarlamentario, euroventanilla, eurozona

Tabla 3.

Los diccionarios que recogen más europalabras son DEA (22 unidades) y CLA (19). Sin embargo, en estas dos obras hay lexemas que figuran como ejemplos del lema *euro-*, pero no se registran como lemas en sí. Considerando este aspecto, un recuento más analítico revela que CLA registra 15 europalabras como lemas y presenta 4 como ejemplos, mientras que en DEA los lemas son 14 y los ejemplos 8.

Por su parte, DUE cataloga 13 europalabras. En cambio, DLE, a pesar de su mayor sensibilidad hacia los europeísmos, solo registra 5 unidades.

Las únicas europalabras presentes en los cuatro diccionarios son *eurocracia* y *europarlamentario*, mientras que *eurobarómetro* solo aparece en CLA.

Pasando a comentar brevemente los datos, se puede decir que, en general, sobresale la presencia mayoritaria de europalabras respecto a los europeísmos, posiblemente debido a una mayor apertura de algunos diccionarios hacia las variedades no especializadas y sectoriales.

Asimismo, hay diferencias notables entre los diccionarios considerados en la selección y el trato de estas dos clases de unidades léxicas, lo que confirma una dimensión problemática en el establecimiento de criterios y praxis lexicográficos relacionados con el ámbito de la UE.

5. CONCLUSIONES

Partiendo de una perspectiva sociolingüística hacia la lexicografía, el presente trabajo revela, en el caso del léxico del ámbito de la UE, una consideración limitada de los diccionarios seleccionados hacia las dinámicas de variación interna y la difusión de las unidades léxicas en distintas variedades del español.

El análisis se ha centrado principalmente en los europeísmos, relevando su escasa inclusión en los diccionarios, además de la ausencia de homogeneidad en el enfoque hacia esta categoría léxica. Por otra parte, también se han considerado las europalabras, cuyo estudio, aun registrando una mayor inclusión, ha confirmado sensibles diferencias de enfoque entre los diccionarios.

La ausencia de criterios y praxis lexicográficas comunes resulta aún mayor si se comparan DLE y CLA, dos obras que parecen colocarse en las antípodas respecto al léxico de derivación europea. Si, por un lado, DLE es el diccionario que reserva más atención en el trato de los europeísmos, descuidando a la vez casi por completo las europalabras, por el otro CLA asume una actitud diametralmente opuesta, en la que los factores se invierten. Estas dos obras se diferencian de manera radical en el trato de distintas variedades contextuales presentes en el espacio sociolingüístico del español: en este caso, de una variedad especializada frente a la variedad neo-estándar que se afirma en el lenguaje periodístico.

Todo esto atestigua perspectivas lexicográficas diferentes, y no muy claras, hacia la variabilidad sociolingüística respecto al ámbito léxico considerado. Además, la variable cronológica parece no tener influencia en los datos, ya que no se aprecian claras correspondencias entre la inclusión de los términos y las fechas de publicación de los diccionarios[34].

Volviendo a centrar la atención en los europeísmos, la oportunidad de registrarlos y caracterizarlos como tales es evidente en la lexicografía española jurídica. El reciente *Diccionario del español jurídico* (2017), fruto del trabajo conjunto de la Real Academia Española y el Consejo General del Poder Judicial, recoge 42 de las 50 voces seleccionadas para este trabajo, en cuyas definiciones se puede reconstruir, por ejemplo, una verdadera red de enlaces inter-lemáticos que conecta entre sí los europeísmos semánticos *armonización* (*de legislaciones*), *directiva* y *transposición*. Sin embargo, más que la obvia mayor presencia de europeísmos en un diccionario jurídico, destaca el hecho de que todos estos lemas y sublemas estén acompañados por una específica marca de especialidad: *Eur* (Derecho europeo). Tal vez una marca parecida podría utilizarse en los diccionarios generales para señalar, junto a las marcas disciplinarias, la procedencia lingüístico-cultural de la UE.

El director del *Diccionario del español jurídico*, Santiago Muñoz Machado, en la "Presentación", afirma con acierto que "En el mundo jurídico se está produciendo, desde finales del siglo XX, una «nueva revolucion de palabras», alimentada por los cambios de concepción de muchos derechos individuales y la emergencia de otros nuevos, y las transformaciones del Estado sobre todo por la europeización y globalizacion de las regulaciones económicas y sociales" (2017: XXVIII-XXIX). La ausencia de esta clara conciencia del papel transformador que ejerce la realidad –política, social, jurídica y económica– de la UE en los idiomas de los países miembros es tal vez el factor más relevante entre los que determinan la actitud de escasa atención de los diccionarios generales hacia la variación sociolingüística relacionada con el léxico de origen comunitario.

Como señala Bombi, "Ogni parola ha quindi una sua storia che si intreccia con la storia culturale, sociale, politica di un gruppo, con quella dello sport, delle nuove tecnologie, dei nuovi mercati in cui viene usata […]" (2017: 162). La misma autora define estas historias como

[34] En el futuro, también sería interesante extender a otros idiomas el estudio lexicográfico de las unidades de derivación europea, para verificar eventuales diferencias de actitud respecto al tratamiento de esta categoría léxica.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

> a volte imprevedibili, fatte di recuperi dal passato (pensiamo agli affissoidi eco-, bio-, -logia recuperati dalle tradizioni linguistiche moderne dal greco e dal latino) e di possibili risemantizzazioni […], di travasi lessicali tra varietà linguistiche con conseguenti riflessi semantici. (Bombi, 2017: 162)

En el presente estudio, cada europeísmo se entrelaza con la historia cultural, social y política de la adhesión y pertenencia de España a la UE, cuya vitalidad y productividad léxica se pueden encontrar no solo en el lenguaje jurídico, sino también en el lenguaje periodístico e incluso en el lenguaje común. No obstante, los europeísmos, ya estigmatizados como eurojerga, no parecen conseguir la debida consideración en la lexicografía general, por razones quizás más culturales que lingüísticas o lexicográficas. De hecho, al ser el fruto de la traducción en un contexto multilingüe, es posible que se perciban como palabras y expresiones alienígenas, ajenos al castellano, cuando en realidad solo se trata de elementos exógenos.

Respecto a la importancia de la traducción en el ámbito europeo, las observaciones de Pérez Vidal (2002: 137) merecen ser consideradas: "Se echa en falta, sin embargo, un reconocimiento más completo de la importancia de la traducción y de las «industrias de la lengua» para la construcción europea en su conjunto". Es de esperar que, a través de este reconocimiento, también las contribuciones léxicas que se originan de la labor de traducción en el contexto multilingüe de la UE puedan recibir la atención lexicográfica que merecen y considerarse plenamente como algo que "renueva [el idioma] y lo hace más útil para vivir con los tiempos" (Lázaro Carreter, 2002).

Bibliografía

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (2009) "Neología y pérdida léxica", en Elena de Miguel, ed., *Panorama de Lexicología*, Barcelona, Ariel, pp. 133-158.

BLINI, Lorenzo (2018) "Observing Eurolects: The case of Spanish", en Laura Mori, ed., *Observing Eurolects. Corpus analysis of linguistic variation in EU law*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 329-367.

——— (2019) "Entre traducción y reescritura: eurolecto español y discurso legislativo nacional", *Cuadernos AISPI*, 12, pp. 15-35.

BOMBI, Raffaella (2017) "Italianismi migranti. Interferenze linguistiche e *storytelling*". *Testi e linguaggi*, 11, pp. 157-170.

CABRÉ, Maria Teresa (1993) *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*, Barcelona, Editorial Antártica/Empuries.

CALVO RIGUAL, Cesáreo (2014) "El euro y sus reflejos lingüísticos en italiano y español (2002-2013): estudio contrastivo", *Philologia Hispalensis*, 28, 3-4, pp. 59-91.

CAMPOS SOUTO, Mar y José Ignacio PÉREZ PASCUAL (2003) "El diccionario y otros productos lexicográficos" en Antonia María Medina Guerra, coord., *Lexicografía española*, Barcelona, Ariel, 53-78.

CASTELLANO MARTÍNEZ, José María (2012) *Traducción y terminología en la Unión Europea: análisis del denominado "eurolecto"*, Tesis de Doctorado, Córdoba, Universidad de Córdoba.

CLAVE (2012) *Diccionario de uso del español actual*, 9ª ed., Madrid, Ediciones SM.

CORTELAZZO, Michele A. (1994) *Lingue speciali. La dimensione verticale*, Padova, Unipress.

DE MAURO, Tullio (1999) *Grande Dizionario dell'uso*, Torino, UTET.

EUROVOC, Luxembourg, Oficina de Publicaciones de la Unión Europea, https://eur-lex.europa.eu/browse/eurovoc.html?locale=es (7/12/2019).

GARCÍA PALACIOS, Joaquín (2000-2001) "La quimera del euro-. Acerca de algunos elementos compositivos en español", *Revista de Lexicografía*, 7, pp. 33-62.

GARRIDO NOMBELA, Ramón (1996) "La traducción en la comunidad europea y el lenguaje jurídico comunitario", *Hieronymus Complutensis*, 3, pp. 35-41.

GLOSARIO DE LAS SÍNTESIS, Luxembourg, Oficina de Publicaciones de la Unión Europea, https://eur-lex.europa.eu/summary/glossary.html?locale=es (22/10/2019).

GUILBERT, Louis, René LAGANE y Georges NIOBEY (1971-1978) *Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, Larousse.

GUSMANI, Roberto (1995) "Processi d'integrazione linguistica nell'Europa di ieri e di oggi" en Raffaella Bombi, Guido Cifoletti, Sara Fedalto, Fabiana Fusco, Lucia Innocente, Vincenzo Orioles, eds., *Itinerari linguistici. Scritti raccolti in occasione del 60° compleanno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 359-368.

GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan (2000) "El diccionario Salamanca de Santillana, cinco años después" en María Antonia Martín Zorraquino y Cristina Díez Pelegrín, eds., *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüística en la enseñanza del español a extranjeros*, Zaragoza, ASELE/Universidad de Zaragoza.

HAENSCH, Günther (1982) "Tipología de las obras lexicográficas" en Günther Haensch, Lothar Wolf, Stefan Ettinger y Reinhold Werner, eds., *La lexicografía. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica,* Madrid, Gredos, pp. 95-187.

LAVIOSA, Sara (1998) "Core patterns of lexical use in a comparable corpus of English narrative prose", *Meta*, 43(4), pp. 557–570.

LÁZARO CARRETER, Fernando (2002) "El neologismo en el diccionario". Discurso en la presentación de la Escuela de Lexicografía Hispánica, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcns1f3 (7/12/2019).

LEOPARDI, Giacomo (1969) *Tutte le opere*, ed. de Walter Binni, Firenze, Sansoni.

MATTILA, Heikki E.S. (2013) *Comparative Legal Linguistics. Language of Law, Latin and Modern Lingua Francas*, Aldershot, Hampshire y Burlington VT, Ashgate Publishing Limited & Ashgate Publishing Company.

MOLINER, María (2016) *Diccionario de uso del español*, 4.ª ed., Madrid, Gredos.

MORI, Laura (2003) "L'euroletto: Genesi e sviluppo dell'italiano comunitario" en AdaValentini, Piera Molinelli, Pierluigi Cuzzolin y Giuliano Bernini, eds., *Ecologia linguistica.* Atti del XXXVI Convegno internazionale di Studi della Società di Linguistica italiana, Roma, Bulzoni, pp. 473–492.

——— (2007) "La dimensione verticale dell'euroletto. Europeismi tra creazione comunitaria e linguaggio giornalistico" en Serge Vanvolsem, Stefania Marzo, Manuela Caniato y Gigliola Mavolo, eds., *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, pp. 119–131.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4157
Artifara, ISSN: 1594-378X

MORI, Laura, ed. (2018) *Observing Eurolects. Corpus analysis of linguistic variation in EU law*, Amsterdam, John Benjamins.

—— (2018a) "Observing Eurolects. Introduction" en Laura Mori, ed., *Observing Eurolects. Corpus analysis of linguistic variation in EU law*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 1-26.

—— (2018b) "Conclusions. A cross-linguistic overview on Eurolects" en Laura Mori, ed., *Observing Eurolects. Corpus analysis of linguistic variation in EU law*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 369-391.

ORDÓÑEZ SOLÍS, David (2011) "La renovación europea del lenguaje judicial español: las jurisprudencia de Luxemburgo y Estrasburgo" en Iciar Alonso Araguás, Jesús Baigorri Jalón y Helen J.L. Campbell, ed., *Lenguaje, derecho y traducción*, Granada, Comares, pp. 69-98.

ORIOLES, Vincenzo (2006) "Etimologie eterodosse. Allotropi, europeismi, composti dotti, prestiti indiretti o plurimi" en *Percorsi di parole*, 2ª ed., Roma, Il Calamo, pp. 11-30.

PAGLIARO, Antonino y Walter BELARDI (1963) *Linee di storia linguistica dell'Europa*, Roma, Ateneo.

PÉREZ VIDAL, Alejandro (2002) "El futuro del español en las instituciones de la Unión Europea. Políticas lingüísticas de los Estados miembros y política lingüística de la Unión" en Pollux Hernúñez, Luis González, ed., *El español, lengua de traducción. Actas del I congreso internacional*, Almagro, Comisión Europea y Agencia Efe, pp. 128-154.

PETRALLI, Alessio (1992) "Tendenze europee nel lessico italiano. Internazionalismi: problemi di metodo e nuove parole d'Europa" en *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo.* Atti del XXV Congresso della Società di Linguistica Italiana, SLI 33, Bulzoni, Roma, pp. 119-134.

PONTRANDOLFO, Gianluca (2019) "Legal Linguistics in Spain" en Friedemann Vogel, ed., *Legal Linguistics Beyond Borders: Language and Law in a World of Media, Globalisation and Social Conflicts*, Berlin, Duncker & Humblot, pp. 81-97.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., Madrid, Espasa Libros.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, CONSEJO GENERAL DEL PODER JUDICIAL (2016) *Diccionario del español jurídico* (dirigido por Santiago Muñoz Machado), Madrid, Espasa Libros.

REY, Alain (1976) "Néologisme: un pseudo-concept?", *Cahiers de Lexicologie*, 28, pp. 3-7.

SABATINI, Francesco (2001) *La Crusca per voi*, 23, http://www-old.accademiadellacrusca.it/Crusca_per_voi.shtml.html (3/11/2019).

SÁNCHEZ MANZANARES, Carmen (2013) "Valor neológico y criterios lexicográficos para la sanción y censura de neologismos en el diccionario general", *Sintagma*, 25, pp. 111-25.

SECO, Manuel (1998) "Presentación" en María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, pp. XI-XII.

Marginalia

Luis Bagué Quílez, ed., *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, 431 páginas, ISBN 978-84-16922-37-6, 36,00 €

AMBRA CIMARDI
Università degli Studi di Bergamo

Abstract
The volume *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema* (2018), edited by the well-known scholar, anthologist, and poet Luis Bagué Quílez, contains seventeen articles by renowned international scholars who investigate the relationship between poetics and the advertising dimension, each day more present in our liquid society. Although in their articles the investigators deal with different topics, they all arrive at the same conclusion, from which the title of the volume comes, very well expressed by Luis Bagué Quílez (page 18): "[...] the imperatives of today's society do no longer urge us to ponder the vices and virtues of marketing, but they demand us to create an area of coexistence between creation and persuasion".

Resumen
El volumen *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema* (2018), editado por el conocido estudioso, antólogo y poeta Luis Bagué Quílez, recoge en su interior diecisiete artículos de renombrados académicos internacionales que indagan sobre la relación entre el *ars poética* y la dimensión publicitaria, cada día más presente en nuestra sociedad líquida. Aunque en sus artículos los investigadores tratan temáticas distintas, llegan todos a la misma conclusión de la que procede el título del volumen, muy bien expresada por Luis Bagué Quílez (p. 18): "[…] los imperativos de la sociedad actual ya no nos instan a ponderar los vicios y las virtudes de la mercadotecnia, sino que nos exigen habilitar una zona de convivencia entre la creación y la persuasión".

El libro está dividido en tres secciones. La primera, titulada "Tiempos modernos: propaganda y consignas", contiene cuatro ensayos que reflexionan desde un punto de vista histórico-literario sobre la compleja relación entre la poesía y la retórica propagandista política y social; los primeros se centran en tres poetas de la generación del 27 y, el último, en autores de la poesía del medio siglo. En "Agitación, propaganda y compromiso en la poesía de Rafael Alberti (1931-1935)", haciendo hincapié en el análisis de *Consignas* (1933) y de *Un fantasma recorre Europa* (1933), Miguel Ángel

Ambra CIMARDI, "Reseña de L. Bagué Quílez, ed. *Cosas que el dinero puede comprar*", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. I-V.
Recibido el 17/09/2018 · Aceptado el 06/01/2019

García (pp. 21-49) analiza los versos de propaganda comunista del poeta andaluz, quien logra conjugar el mensaje político y la dimensión estética, sin renunciar a la exploración de nuevas estrategias técnicas. En el ensayo "Federico García Lorca en Harlem", en cambio, José Antonio Llera (pp. 51-79) describe detenidamente dos composiciones del poeta granadino redactadas en Harlem a partir del mes de agosto de 1929, que indagan la condición de opresión, las tradiciones y la cultura de los negros norteamericanos: "Norma y paraíso de los negros" y "El rey de Harlem". La interpretación de los versos de Federico García Lorca se alterna con descripciones históricas de la realidad de los negros en los Estados Unidos y con anécdotas sobre la vida privada del poeta en su estancia neoyorquina; de este modo, José Antonio LLera (pp. 51-79) ofrece al lector la posibilidad de situarse en el contexto histórico-social en el que fueron escritos los dos poemas analizados. Desde Federico García Lorca, en "Del entusiasmo al desengaño: marcas y signos de modernidad en Pedro Salinas" de Francisco Javier Díez de Revenga (pp. 81-96), se pasa a otro gran poeta conocedor de la realidad norteamericana: Pedro Salinas. Este tercer capítulo estudia con gran conocimiento y maestría la evolución de su retórica propagandista a lo largo de las décadas, centrándose primariamente en los primeros tres poemarios, *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929), *Fábula y signo* (1931) y en "Nocturno de los avisos", composición escrita durante el exilio e integrada en *Todo más claro y otros poemas* (1949). Francisco Javier Díez de Revenga (2018: 81-96) describe la trayectoria creativa de Pedro Salinas en la que el entusiasmo de la primera fase, caracterizada por elementos futuristas y cubistas y por una fuerte atracción hacia la contemporaneidad, desaparece a lo largo de los años, sobre todo en el exilio. En su periodo americano, el escritor empieza a criticar la nueva sociedad de consumo individualista y deshumanizada, el desarrollo tecnológico y las nuevas formas de publicidad. Emblema de ese sentimiento de desengaño es "Nocturno de los avisos", "poema […] construido con una retórica impecable y muy rica en contrastes para destacar la oposición entre la vacuidad del universo moderno y la poesía eterna y perenne, sugerida mediante referencias fugaces de profundo contenido literario y anímico" (p. 93). Finalmente, el último ensayo de la primera parte, "Las ambivalencias del estereotipo en la poesía social del 50" de Claude Le Bigot (pp. 97-122), reseña los principales estereotipos y temas de la poesía social desarrollada bajo la dictadura franquista, mediante la descripción de poemas de Eugenio de Nora, Blas de Otero, Gil de Biedma, José María Valverde, María Elvira Lacaci, Jesús Hilario Tundidor, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis, Jesús Lizano y Ángel González. Entre los estereotipos y los temas analizados encontramos la representación concreta de la realidad, la falta de libertad en un país escindido en dos, la sensación de imposibilidad de tener un futuro mejor, la pérdida de la fe, el deseo de los poetas de acercarse a los obreros para ser leídos por la masa y para llegar a una comunidad unida en la lucha social.

En la segunda parte de *Cosas que el dinero puede comprar...*, titulada "La musa publicitaria: entre el verso y el eslogan", desde una profundización de la relación del arte poético con la propaganda ideológica se pasa a una reflexión sobre la contaminación mutua de poesía y publicidad en sus distintas formas mediáticas en la época postmoderna. Si por un lado los eslóganes emplean estrategias retóricas del lenguaje poético, por otro, los escritores incluyen en sus composiciones elementos pertenecientes a la cultura de masa y al discurso publicitario. En "El alma en el tenderete: concordancias y fuga de tres poetas del 68 (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y Aníbal Núñez)", Ángel L. Prieto de Paula (pp. 125-150) recorre el camino creativo de los tres poetas nacidos en la postguerra, haciendo hincapié en el carácter heterogéneo, fragmentario e híbrido de la poesía de los años sesenta. Como bien afirma Luis Bagué Quílez (p. 13): "Aunque la convergencia inicial de estos autores se sustentaba en una educación sentimental común y en la atracción compartida por la rebelión *beat* y la cultura psicodélica, no todos sintieron el embelesamiento ante la obscenidad consumista de la sociedad postindustrial". Al mismo periodo histórico se refiere el ensayo de José Pablo

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2862
Artifara, ISSN: 1594-378X

Barragán (pp. 151-173), "'Isla Tortuga en venta': el desenmascaramiento de la publicidad en la generación de 1968", que ofrece un estudio sobre la influencia y la presencia de elementos publicitarios en la lírica de la generación del 68. El autor, reconoce tres modalidades de uso de la publicidad en la poesía novísima: en el primer caso, el eslogan o la marca se evocan en los versos para crear determinadas atmósferas; en el segundo, el lenguaje publicitario se incorpora en el poema para denunciar la realidad tardo franquista y la nueva sociedad de consumo; en el tercero, los poetas se acercan al lenguaje publicitario para expresar sus preocupaciones, entre las cuales destacan: "la desconfianza en la capacidad del lenguaje para reproducir la experiencia" (p. 166) y el rechazo de la sensación de vacío. Desde finales de los años sesenta pasamos luego a los ochenta. En su ensayo "Poesía y publicidad en Ana Rossetti: una lectura desde la ironía desmitificadora", Marina Bianchi (pp. 175-194) explora atinadamente la contaminación reciproca entre el lenguaje poético y la realidad publicitaria en "Chico Wrangler" (1985) y "Kalvin Klein, Underwear" (1987) de Ana Rossetti, centrándose en la ironía. Mediante una "parodia subversiva de la imagen publicitaria" (p. 185), la poeta reflexiona sobre las contradicciones de la realidad individualista y deshumanizadora postmoderna, caracterizada por la pérdida de valores, la centralidad del placer y del deseo y en la que la sexualidad se encuentra mercantilizada. Araceli Iravedra (pp. 195-222) en el sagaz ensayo "¿Del eslogan al poema? Modulaciones discursivas del compromiso posmoderno" observa la contaminación a nivel formal y temático de la publicidad en la obra de Luis García Montero, Fernando Beltrán y Jorge Riechmann, tres autores que, por medio de distintas formas poéticas, reflejan las contradicciones del modo de pensar de la sociedad postfranquista inhumana, superficial, competitiva e individualista, que comercializa el sufrimiento en los medios de comunicación y que sólo sabe refugiarse en el ficticio mundo glamuroso de la publicidad. Analizando principalmente "Negroni" de Aurora Luque y "California" de Juan Antonio González Iglesias, Jesús Ponce Cárdenas (pp. 223-247), en su innovador ensayo "*Negroni / California*: teselas publicitarias en Aurora Luque y Juan Antonio González Iglesias" presenta dos casos en los que la incorporación en los versos de elementos pertenecientes a la cultura de masa produce un enriquecimiento de su significado originario. En "Negroni", a partir de la descripción del producto alcohólico con la ayuda de referencias a los clásicos, la poeta lleva el lector a meditar sobre la ambivalencia del amor, sobre el *tempus fugit* y sobre el *carpe diem*. En "California", en cambio, Juan Antonio Gonzales reformula en verso una reseña de una exposición de arte contemporáneo y reflexiona sobre el amor, la importancia del cuerpo y de la identidad. En "Poesía®: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente", Luis Bagué Quílez y Susana Rodríguez Rosique (pp. 249-278) proponen un estudio acerca del papel de las marcas de fábrica en la poesía española de las últimas décadas, precisando su importancia en el sistema publicitario actual. Estas resultan fundamentales para determinar la cualidad de un producto diferenciándolo de los demás y para estimular el deseo de los consumidores. Según los investigadores, la inserción de la marca en los poemas se puede encontrar en forma deductiva o inductiva y permite, por un lado, interpretar a nivel socioeconómico la época actual consumista en la que todo está comercializado, dominada por el deseo, la superficialidad y la injusticia y, por otro, facilita la reflexión sobre el desmoronamiento de la identidad del ser postmoderno sometido a una sobreestimulación constante. El último ensayo de la segunda sección, "La construcción del espacio publicitario: tres calas en la poesía española contemporánea", de Ioana Gruia (pp. 279-297), sigue en la misma línea anterior, reflexionando sobre la presencia de elementos de la cultura de masa y sobre el valor de las marcas en "Alsinas" de Aurora Luque, en "Galería Comercial" de Juan Bonilla y en "Oración en Starbucks" de Luis Bagué Quílez. En el primer caso, la marca de los autobuses evoca los medios de transporte humildes, incómodos y lentos, que se contraponen al mundo perfecto y atractivo de la publicidad. En "Galería Comercial", los grandes almacenes representan el inútil intento de la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2862 III
Artifara, ISSN: 1594-378X

sociedad consumista actual de esconderse en lugares glamurosos que sólo ofrecen diversiones efímeras; finalmente, "Oración en Starbucks" hace hincapié en que las cafeterías modernas han sido sustituidas por multinacionales postmodernas.

A continuación, la tercera sección "Volvemos en 5 minutos: técnicas de persuasión", incluye cinco ensayos en los que se profundiza la presencia de técnicas de persuasión publicitaria en diferentes géneros textuales, la poesía visual, el bodegón literario y la canción de autor. En "Retórica textovisual y persuasión publicitaria en la poesía española actual", Vicente Luis Mora (pp. 301-324) estudia la influencia publicitaria en el verso, desde un punto de vista estructural y formal, mediante un claro y detallado análisis de poemas recientes. A partir de la consideración de que todas las composiciones se construyen sobre texto e imagen, el investigador profundiza el género de la poesía visual y llega a la conclusión de que la publicidad afecta la creación poética en el momento en que permite una reflexión sobre la actualidad y sobre el discurso publicitario mismo. A su vez, en "Eslogan, estribillo y epifonema. Qué poesía vendemos", Ángel Luis Luján Atienza (pp. 325-350) se centra en los procedimientos lingüístico-retóricos que el lenguaje poético comparte con el publicitario, empleados para emocionar y persuadir al receptor. El estudioso compara el estribillo y el epifonema con el eslogan y, a través de un análisis diacrónico, indaga los cambios en la relación entre el discurso poético y el publicitario. Si en la postguerra hay un desajuste entre el entusiasmo de los eslóganes y las tendencias liricas que representan la realidad con desolación, negatividad y derrotismo, en los años setenta, a partir de *Las rubáiyátas de Horacio Martín* (1978) de Félix Grande, se difunden los estribillos y los epifonemas de tono lúdico, expansivo y evasivo más cercanos a la frase publicitaria. En "Televisión, publicidad y poesía: la imagen en el mercado global", Juan Carlos Abril (pp. 351-363) reconoce un cambio en la sociedad española postmoderna que, con la difusión de la televisión en las casas, se ha homologado culturalmente con la imagen estereotipada propuesta por la publicidad televisiva, acercándose al consumismo y alejándose de la poesía. A partir de estas constataciones, Juan Carlos Abril (pp. 351-363) medita sobre el acercamiento del discurso publicitario al poético en la época postmoderna. Según el autor, si el lenguaje del eslogan emplea figuras retóricas para persuadir al consumidor, lo mismo no vale al revés: la poesía es un arte que se distancia de las reglas del mercado actual y que sólo se fundamenta en el ingenio creativo del autor. En "La poesía cotidiana del bodegón: de la visualidad barroca a la publicidad", María Dolores Martos Pérez (pp. 365-394) subraya la importancia de una reflexión diacrónica sobre el bodegón en las artes pictóricas y literarias en continuo diálogo, haciendo hincapié en la recodificación del género a lo largo de los siglos. Mediante el análisis pormenorizado de composiciones de diferentes autores, la investigadora presenta las múltiples líneas temáticas que se desarrollan en el bodegón, entre las cuales destacan: la meditación sobre la realidad cotidiana del autor, sobre el paso del tiempo y sobre la perduración de la palabra poética, la crítica a la masa consumista en la que los bienes son imprescindibles para llegar a la felicidad, la denuncia de la sociedad capitalista moderna a través de la imagen de la ciudad y, por último, la reflexión sobre la condición social de la mujer. En el ensayo final "*Signos urgentes*: tecnologías de la persuasión en la canción de autor española", Marcela Romano y Sabrina Riva (pp. 395-422) presentan el tema de la canción de autor en España, centrándose en Jesús Muñárriz. En su acertada tesis, el poeta e interprete donostiarra, quien denuncia el injusto sistema franquista, es un emblema de la forma poética alternativa desarrollada en la segunda mitad del siglo XX que se acerca al eslogan publicitario en su retórica propagandista y de concienciación.

En definitiva, el exhaustivo volumen *Cosas que el dinero puede comprar…*, muy bien organizado tanto en la división en las tres partes como en la elección de seguir el orden cronológico, es sin duda actual y original: centrándose en el desarrollo de la relación entre el arte poético y las distintas formas de propaganda desde una perspectiva multidisciplinar, el libro

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2862
Artifara, ISSN: 1594-378X

ofrece una visión completa e innovadora de la realidad de los últimos dos siglos, razón por la que resulta fundamental en el panorama académico contemporáneo. Mediante el análisis detallado de la compleja contaminación entre el mundo publicitario y el poético, que abarca múltiples géneros textuales, y el estudio de numerosos autores pertenecientes a épocas y generaciones diferentes, el lector no sólo adquiere un conocimiento profundo sobre el tema, sino que, además, tiene la oportunidad de reflexionar acerca del papel de la publicidad, que adquiere cada día más importancia y poder.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2862
Artifara, ISSN: 1594-378X

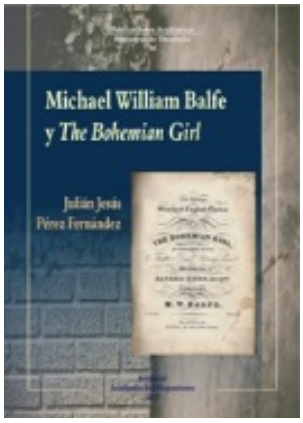
Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Julián Jesús Pérez Fernández, *Michael William Balfe y* The Bohemian Girl, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, 204 páginas, ISBN 978-84-16187-64-5, 49,00 €

ARTURO RODRÍGUEZ
Centro de Estudios de Iberoamérica y Portugal

Abstract
This work by Julián Jesús Pérez allows us to approach the Irish composer Michael William Balfe, rather little known among the Spanish-speaking public not specialized in opera. The names that the general public knows are, naturally, Verdi, Wagner, and Mozart. However, Balfe should enjoy more prestige in Spain, because his great work, *The Bohemian Girl*, drinks directly from a Spanish source, the exemplary novel *La gitanilla*, by Miguel de Cervantes.

Resumen
Este trabajo de Julián Jesús Pérez nos permite aproximarnos al compositor irlandés Michael William Balfe, más bien poco conocido entre el público de habla hispana no especializado en ópera. Los nombres que el gran público conoce son, naturalmente, Verdi, Wagner, y Mozart. Sin embargo, Balfe debería gozar de más predicamento en España, pues su gran obra, *The Bohemian Girl*, bebe directamente de una fuente española, la novela ejemplar *La gitanilla*, de Miguel de Cervantes.



Pérez Fernández nos expone en el libro la trayectoria vital de Michael William Balfe con certera precisión, haciéndonos ver de manera clara las circunstancias tanto personales como artísticas, así como la repercusión de la que gozó en vida, pues llegó a ser un compositor muy apreciado por el público inglés. Las circunstancias temporales tienen mucho que ver en la composición de *The Bohemian Girl*, obra con evidente inspiración en *La Gitanilla*. El siglo XIX es la época del Romanticismo, un momento en el que lo hispánico gana popularidad en Europa por lo exótico y pintoresco del país, con sus bandoleros, sus gitanas, sus guerrilleros, etc. No deja de ser la época de Carmen, del Teatro de Clara Gazul, de Jorge Borrow, etc. De España, es Andalucía la región que mejor cumple con estos cánones estéticos del exotismo, y de Andalucía es Sevilla la ciudad más grande y más pintoresca. Como bien señala Julián Pérez en las páginas 32 y 33:

> Sevilla tenía un gran atractivo para las élites culturales europeas durante el siglo XIX. Aunque algunos (como Verdi) la habían visitado, el conocimiento directo no era necesario para disponer de información sobre ella. Gracias al arte, a la literatura, y a los viajeros y comerciantes, la intelectualidad europea tenía a esta ciudad muy viva en su mente. […]
> Vamos a ver un ejemplo que, aunque no se desarrolla en la citada ciudad, trata un tema muy querido para los creadores europeos: el mundo gitano. […]

Arturo RODRÍGUEZ, "Reseña de Julián Jesús Pérez Fernández, *Michael William Balfe y* The Bohemian Girl", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. VII-VIII.
Recibido el 30/11/2018 · Aceptado el 19/04/2019

A partir del detallado análisis de la obra, contrastando debidamente los libretos de la misma, Pérez pone en valor para los lectores españoles esta ópera de Balfe, además de darnos una aproximación útil, relevante y valiosa al mundo de la ópera y su valor didáctico.
A día de hoy la ópera se nos presenta como un espectáculo lejano, elitista, extraño y extranjero, lo que hace que estemos desaprovechando su potencial didáctico, como bien señala Julián Pérez, al hacer ver la complejidad de la ópera más allá de lo visual y lo auditivo. Citaremos la página 61 por su valiosa aproximación al hecho:

> La ópera, como espectáculo total, supone una globalización de elementos. Es, por su misma esencia, un punto de partida ideal para desarrollar una experiencia didáctica de carácter interdisplinar, ya que integra diversos lenguajes: musical, plástico (decorados y elementos escénicos), textual (libreto), y corporal (danza y expresión corporal a través del movimiento).

Pérez Fernández nos plantea en ese apartado del libro la necesidad de dar más presencia a la ópera en distintos ámbitos y usarla como una herramienta pedagógica de primer nivel, pues al disponer en este caso de un libreto en inglés, el planteamiento didáctico puede ser aún más global al incorporar al conjunto de materias implicadas (música, plástica, educación física, literatura, historia del arte) la lengua inglesa, primera lengua extranjera por volumen de enseñanza en España y en casi cualquier país.

El libro de Julián Pérez incluye además como pieza central la edición del texto de la ópera de Balfe y Bunn tanto en inglés como en la traducción castellana del mismo editor, con ambas versiones en páginas pareadas (pares para el texto inglés e impares para el castellano) para hacer la lectura más cómoda. La traducción es excelente, y nada tenemos que objetar en ese aspecto.

Por último, los anexos documentales nos permiten conocer de primera mano y de un rápido vistazo el éxito de *The Bohemian Girl* tanto en el Reino Unido como fuera: al año siguiente de su estreno la obra había conocido cien funciones en Londres, además de haberse representado en Nueva York, Dublín, y Filadelfia. Para 1850 ya había sido representada en Sidney, Madrid, Viena, Hamburgo, Praga, Frankfurt, Munich, Berlín, y Estocolmo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3061
Artifara, ISSN: 1594-378X

Antonio Chas Aguión (ed.), *Escritura y reescrituras en el entorno literario del «Cancionero de Baena»*, Berlín, Peter Lang, 2018; 252 páginas, vol. 9 de 'Mittelalter und Renaissance in der Romania', ISBN 10: 3631763239 / ISBN 13: 9783631763230

KATERINA VAIOPOULOS
Università degli Studi di Udine

Abstract
The *Cancionero de Baena* was compiled around 1425-1430 by Juan Alfonso de Baena, royal secretary of Juan II of Castile, and is preserved in a later manuscript copy, quite deturped, in the National Library of Paris. The *Cnacionero* gathers "the poetic production of the reigns of the first Castilian Trastámara; that is, Enrique II (1369-1379), Juan I (1379-1390), Enrique III (1390-1406) and, at least, the first decades of Juan II (1406-1454), with particular relevance for the older poets, considered more representative of an aesthetic previous to the moment of its compilation" (p.10). From 1851, the date of its first edition, the *Cancionero* has been republished several times, but without clarifying many of its obscure points, which, on the contrary, the colective work edited by Antonio Chas Aguión helps to elucidate.

Resumen
El *Cancionero de Baena* fue compilado en torno a 1425-1430 por Juan Alfonso de Baena, secretario real de Juan II de Castilla, y se conserva en una copia manuscrita más tardía, bastante deturpada, en la Biblioteca Nacional de París. El *Cancionero* reúne "la producción poética de los reinados de los primeros Trastámara castellanos; esto es, Enrique II (1369–1379), Juan I (1379–1390), Enrique III (1390–1406) y, al menos, las primeras décadas de Juan II (1406–1454), con particular relevancia de los poetas más antiguos y representativos de una estética anterior al momento de su recopilación" (p. 10). A partir de 1851, fecha de su primera edición, se ha vuelto a publicar varias veces, pero sin acabar de aclarar muchos de sus puntos oscuros que, por el contrario, la obra editada por Antonio Chas Aguión contribuye a esclarecer.

Contribuciones de: Antonio Chas Aguión, Cleofé Tato, Ana Caíño Carballo, Paula Díaz, Sandra Álvarez Ledo, Andrea Zinato, Virginie Dumanoir, Renata Londero, Mercedes Comellas y Montserrat Ribao Pereira.

La creación y la difusión de la poesía recopilada en el *Cancionero de Baena* gira alrededor de la corte de Juan II de Castilla, que es el tema central del proyecto de investigación "Nobles, oficiales y cortesanos en el entorno literario del Cancionero de Baena: escritura y reescrituras" (FFI2015-64107-P, MINECO-FEDER, UE), en cuyo ámbito se inserta este volumen misceláneo. El libro presenta once ensayos de destacados especialistas de la poesía cancioneril y de expertos en las relecturas posteriores de personajes históricos y literarios del entorno del *Cancionero de Baena*. Se abre con la aportación de su editor ("En tiempos del *Cancionero de Baena*: corte, poesía, ecos y relecturas", pp. 9-23), en la que se resumen los principales hitos de la

Katerina VAIOPOULOS, "Reseña de Antonio Chas Aguión, ed., *Escritura y reescrituras en el entorno literario del* Cancionero de Baena", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. IX-XIII.
Recibido el 12/04/2018 · Aceptado el 24/06/2019

investigación en torno a la recopilación, ilustrando con amplitud y esmero el estado de la cuestión, con referencias a la crítica y a las ediciones (comentadas, filológicas, paleográficas y facsimilares). En el papel desempeñado por el compilador y poeta Alfonso de Baena se centran los dos primeros ensayos del volumen, de Cleofé Tato ("Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros", pp. 25-52) y de Ana Caíño Carballo ("«E guardo los metros de la maestría»: géneros y formas en los diálogos poéticos de Juan Alfonso de Baena", pp. 53-74). Tato estudia impecablemente el proceso de compilación llevado a cabo por Baena a partir de la copia conservada (manuscrito español 37 de la Biblioteca Nacional de París, PN1, c. 1465). Esta obra reproduce –aunque no con exactitud– la recopilación perdida más antigua que preparó Juan Alfonso (c. 1430). Basándose en la copia conservada, la estudiosa formula algunas hipótesis sobre la estructura y el proyecto originales, lo que atañe a la introducción, a la disposición de los textos y a los encabezamientos. También realiza un estudio comparativo entre la selección de Baena y los autores mencionados por el Marqués de Santillana (*Proemio* y *Carta*) y los del desaparecido *Cancionero de Pero Lasso de la Vega*. En opinión de Tato, PN1 conserva (a pesar de las adiciones, los desórdenes y las pérdidas) la huella de la versión primitiva, es decir, la impronta que Alfonso de Baena quiso dar a su compilación; por ejemplo la tabla, que no es el índice de PN1, sino un resto de dicha versión primitiva que se reprodujo en la copia de 1465. Aprecia asimismo los rasgos originales del *Cancionero*, que reflejan el gusto personal del antólogo, como por ejemplo, la prioridad otorgada a Alfonso Álvarez de Villasandino.

Ana Caíño Carballo, editora de la poesía de Juan Alfonso de Baena, examina la poesía dialogada que el mismo poeta y compilador incorporó a su antología manuscrita, analizándola desde los puntos de vista de la modalidad poética y de la métrica. La finalidad del estudio es reflexionar sobre la importancia de los aspectos técnicos de la compilación, que representaban un incentivo para los interlocutores de Baena y un ejemplo de maestría técnica; por lo tanto centra su atención en los distintos tipos de poemas, en su estructura estrófica y en los procesos de elaboración de versos y rimas, sin olvidar el contexto literario y cortesano en que Juan Alfonso llevó a cabo su tarea. Además, Caíño Carballo analiza las consecuencias que pudo tener la azarosa transmisión textual del *Cancionero de Baena* en los géneros y formas de los diálogos poéticos allí conservados.

Por lo que concierne a la falta de estudios individuales de los autores presentes en el *Cancionero de Baena*, cabe subrayar la valiosa aportación de Antonio Chas Aguión y Paula Díaz Prieto sobre dos poetas casi homónimos ("Diego y Gonzalo Martínez de Medina: escollos biográficos", pp. 75-91). A Diego y a Gonzalo Martínez de Medina, Juan Alfonso de Baena dedica dos secciones individuales, pero de ellos se conoce muy poco y a menudo sus identidades han sido confundidas. El ensayo de los citados autores propone un perfil biográfico de ambos poetas, descendientes de un alto linaje de la Andalucía tardomedieval, aclarando dudas y reconstruyendo el contexto en el que desarrollaron su actividad poética.

En la línea ecdótica se sitúa el meritorio ensayo de Sandra Álvarez Ledo, editora de la poesía de Gómez Pérez Patiño, dedicado a los *dezires* de este poeta que se conservan en el *Cancionero de Baena* ("Pérdidas, transposiciones y otras anomalías en PN1: el caso de los decires de Gómez Pérez Patiño", pp. 93-113). La estudiosa examina los posibles errores de PN1 en la transmisión de los textos de Pérez Patiño, sobre todo el desorden procedente de los errores de transposición, la síntesis de algunas rúbricas introductorias y la pérdida de materiales. Da buena muestra de la complicada transmisión textual de la única copia conservada y analiza con esmero todo lo que pudo contribuir al deterioro de este conjunto textual para poder, de este modo, seguir avanzando en el conocimiento de la producción literaria del citado poeta.

La atención crítica aquí otorgada a poetas como Diego y Gonzalo Martínez de Medina y Gómez Pérez Patiño, y el hecho mismo de que Baena los seleccionó como antólogo, demuestra la imposibilidad de relacionar la fama poética solo con la cantidad de textos conservados y

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3263
Artifara, ISSN: 1594-378X

transmitidos. Andrea Zinato en su ensayo contrasta esta idea y reflexiona en torno al concepto de fama entre los poetas cancioneriles ("Fama poética y canon en la poesía de cancionero", pp. 115-135). Zinato subraya que el número de poemas difundidos no puede ser un criterio para distinguir entre poetas menores y mayores, ya que no tiene ningún valor literario ni filológico –como bien demuestra el caso de Macías– y que la idea de fama poética en el *Cancionero de Baena* se fundamenta en otros elementos como son: los rasgos literarios, las características formales y estilísticas, la habilidad y las virtudes morales del poeta. El mismo Juan Alfonso de Baena asocia la fama con la autoridad, la escritura y la memoria (sin hacer referencia a la extensión del corpus) al afirmar que la fama reside en la escritura que "dexa en memoria tanta remembrança". Esta idea la comparten Hernando del Castillo en el *Cancionero General*, Garci Sánchez de Badajoz en *Infierno de amor* y Juan del Encina en *Triunpho de fama*. De hecho, las investigaciones más recientes sobre poetas de corpus reducido permiten constatar el interés por su estudio y confirman su relevancia desde el punto de vista de la filología material, como la detección de textos perdidos. Se descubre así la discrepancia entre la recepción por parte de aquel entorno cortesano y el actual en lo concerniente a su fama y valoración.

Para completar el cuadro –y en consonancia con lo explicado por el editor del libro– la perspectiva original de *Escritura y reescrituras en el entorno literario del «Cancionero de Baena»* estriba además en "una revisión de la reescritura que la historia literaria posterior hizo de muchos de los personajes históricos que encontraron fácil acomodo en los versos de tantos poetas cancioneriles y que, en ocasiones, también participaron en la práctica del ejercicio literario" (pp. 15-16). A partir del siglo XVI, a lo largo de los siglos XVII y XVIII y hasta el siglo XIX, el contexto sociocultural e histórico en el que Baena compiló su *Cancionero* ha sido objeto de reelaboraciones literarias, con un particular auge en la época decimonónica, cuando Juan II de Castilla y su corte se convirtieron en uno de los núcleos temáticos más recurrentes y relevantes.

A la recepción posterior del entorno del *Cancionero de Baena* están dedicados los ensayos de Virginie Dumanoir ("Escritura y reescritura romanceril cortesana: ecos baenenses en el romance «Lealtad o lealtad»", pp. 137-164), de Renata Londero ("La corte de Juan II en el teatro de los siglos XVII y XVIII, con vistas a un catálogo", pp. 165-182) y de Montserrat Ribao Pereira ("«¿Qué se hizo el rey Don Juan?» Catálogo de la literatura decimonónica sobre el tiempo de Juan II de Castilla", pp. 215-252).

El ensayo de Virginie Dumanoir se centra en una de las figura más conocidas de la corte de Juan II, el privado y condestable Álvaro de Luna. Este personaje protagoniza varios poemas del *Cancionero de Baena* en los que se lisonjea al valido del rey y se elogia su lealtad. Textos y motivos vinculados con Álvaro de Luna dejan asimismo una destacada huella en el *Romancero*, ejemplo de ello es el romance identificado por Dutton como ID4318, conocido también como *Canción del Condestable*, estudiado por Dumanoir. El romance se transcribe en la crónica dedicada a don Miguel Lucas de Nieva o de Iranzo, noble de la corte de Juan II, que luego fue nombrado condestable por Enrique IV. El tema es la lealtad y se desarrolla de acuerdo con la política de descalificación que había contra este en el entorno de los Trastámara, como muestra PN1, es decir que el poeta participa en una controversia política, usando los rasgos típicos del *Romancero*, como el anonimato, las fórmulas repetidas, el diálogo y los cambios temporales. Del texto se conocen cuatro versiones que la estudiosa considera representativas del fenómeno lúdico de escrituras y reescrituras del ambiente cortesano, documentado en el *Cancionero de Baena*, y que examina como fuente inestimable de información sobre la vida poética de la corte castellana del siglo XV.

Álvaro de Luna también protagoniza varias obras de teatro del Siglo de Oro como *La privanza y caída de don Álvaro de Luna* (1601) de Damián Salucio del Poyo, tema del ensayo de

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3263 XI
Artifara, ISSN: 1594-378X

Renata Londero. Su meritorio estudio examina las relecturas de la figura de Juan II y de algunos destacados miembros de su corte en obras teatrales históricas y comedias de privanza de los siglos XVII y XVIII, con referencia especial al rey, a su famoso valido, a la segunda esposa de Juan II, Isabel de Portugal, y a sus enemigos los Infantes de Aragón. El arco de tiempo analizado abarca desde la ya mencionada pieza teatral de Salucio del Poyo hasta *El Picarillo en España, señor de la Gran Canaria* (1716) de José de Cañizares, pasando por otras comedias de privanza como *El privado perseguido* de Luis Vélez de Guevara y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna* de Antonio Mira de Amescua. Del atento examen de Londero resulta evidente la presencia de constantes temáticas: la fugacidad del poder y la gloria humanos, las mudanzas de la fortuna, el papel de la envidia en el mundo cortesano y la historia como "magistra vitae". Estos tópicos remiten al *Romancero viejo*, a las crónicas y a otras fuentes medievales como el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y el *Doctrinal de privados* del Marqués de Santillana y proponen una reflexión sobre la gestión del poder en la época de los Austrias.

Si el ensayo de Londero revela el deseo de realizar un catálogo, la misma intención anima a Montserrat Ribao Pereira en el del cierre del volumen, dedicado a las obras del siglo XIX que reescriben la época de Juan II de Castilla, desde los comienzos de su reinado hasta la muerte del condestable Álvaro de Luna. El catálogo recoge poemas, novelas y obras teatrales protagonizados por nobles, oficiales y cortesanos de Juan II, incluyendo textos con elementos tanto históricos como de ficción. El resultado es un asombroso volumen de títulos pertenecientes a todos los géneros y a diferentes sistemas de difusión llevado a cabo por autores que encarnan ópticas heterogéneas, del liberalismo al carlismo, que demuestra cómo el Ochocientos convierte a la corte de los Trastámara en un trasunto de intrigas, conflictos dinásticos y convivencia entre bandos ideológicos contrapuestos que afectaban asimismo al siglo XIX. La relevancia literaria que los escritores este siglo otorgan a todo lo que gira en torno a Juan II y a su mundo cortesano se explica no solo desde la fascinación ejercida por una época de grandeza cultural, sino también a partir de la difícil construcción de la conciencia nacional, ya que ofrece la ocasión para reflexionar sobre los gobernantes que anteponen su interés al bien común, la compleja relación entre poder y ambición y los conflictos que pueden debilitar a la corona.

En último lugar, cabe mencionar la valiosa aportación de Mercedes Comellas Aguirrezábal, que intenta explicar un oscuro episodio de la compleja historia de la transmisión textual del *Cancionero de Baena* a comienzos del siglo XIX («El *Cancionero de Baena*, perdido y hallado: breve noticia sobre el paradero del códice entre 1820 y 1824», pp. 183-214). Durante la Guerra de la Independencia el único códice conservado despareció y volvió a aparecer en Londres, en 1824, en una subasta de la casa Evans. La investigadora inicia su estudio a partir de lo afirmado por John Bowring en 1821-1822 en su *Poetical Literature of Spain*, la primera historia de la literatura española en inglés y deduce que el mismo Bowring junto con José Antonio Conde y George Ticknor desempeñaron un papel relevante en esta fase de la historia de la copia del *Cancionero*. Asimismo, del meticuloso análisis de Comellas Aguirrezábal emerge otra faceta interesante del misterio; el hecho de que, justo cuando el estudio de la literatura española se estaba formando como ámbito de investigación, algunos poetas y poemas del *Cancionero de Baena* se usaron para defender la tesis de la coexistencia de las culturas cristiana, árabe y judía; es decir, tesis según la cual su naturaleza es plurilingüe, multicultural y expresión de tolerancia, visión compartida por los liberales españoles e ingleses.

En definitiva, nos parece que el volumen misceláneo editado por Antonio Chas Aguión contribuye de forma original y novedosa a arrojar luz sobre algunas cuestiones abiertas relacionadas con el *Cancionero de Baena* en un perfecto equilibrio entre el hilo conductor del libro y lo variado de los enfoques adoptados –desde los difíciles problemas ecdóticos y de transmisión textual hasta el estudio de la recepción en épocas posteriores, pasando por el examen individual de poetas y poemas, del entorno histórico-social y de los aspectos más

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3263
Artifara, ISSN: 1594-378X

estrictamente literarios de los textos–. Este volumen, con gran riqueza de contenidos y de metodologías, es homogéneo y heterogéneo a la vez lo que lo convierte en un conjunto de ensayos caracterizado por la pluralidad de sus perspectivas.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3263 XIII
Artifara, ISSN: 1594-378X

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india…*; *La Infanta de Velázquez*; *Ella se va*, edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 2019, 414 pp. ("Letras Hispánicas", 819)

RENATA LONDERO
Università degli Studi di Udine

Abstract
Master of ideas and style, as well as a man of theater in the round (author, theorist, director), Jerónimo López Mozo is an undoubted point of reference for talented younger Spanish playwrights such as José Ramón Fernández, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Mariano Llorente, and others. Nevertheless, his dramatic corpus, which in fifty years of untiring commitment has now come to touch the ninety titles, still struggles to land on the stage of a country that does not fully recognize and promote its profound peculiarity, its explosive drive, its incessant creativity. One cannot therefore fail to fully agree with Virtudes Serrano when, at the end of her exegetical premise, she asks herself heartily: "¿Por qué un país como el nuestro desprecia tanto valor, tanto talento, tanto compromiso? ¿Por qué no se han estrenado estas obras como merecen? Pero, como al autor, solo me es dado plantear el conflicto "(p. 79). ['Why does a cuntry like ours despise so much courage, so much talent, so much commitment? Why have these works not premiered as they deserve? But, like the author, I am only allowed to raise the conflict.']

Nelle "Notas para un panorama del teatro español actual", che Eduardo Pérez Rasilla ha pubblicato in un bel monografico della rivista *Cuadernos AISPI*, coordinato da lui stesso a da Silvia Monti, e dedicato al "Teatro en España: perspectivas para el siglo XXI" (7, 2016, pp. 13-28), lo studioso indica due tratti portanti della scena spagnola odierna: la sua natura politica (intesa in senso squisitamente etimologico, da *polis*, come "consorzio umano, comunità") e la "reflexión sobre la memoria" (pp. 21-22). Ebbene, questi due fondamentali elementi costitutivi sostanziano la produzione di Jerónimo López Mozo (Girona, 1942), corposa, densa, innovativa, battagliera. Maestro di idee e stile, nonché uomo di teatro a tutto tondo (autore, teorico, regista), come i suoi coetanei Josep Benet i Jornet e José Sanchis Sinisterra, il commediografo catalano (ma madrileno d'adozione) è un indubbio punto di riferimento per talentuosi drammaturghi spagnoli più giovani quali José Ramón Fernández, Laila Ripoll, Yolanda Pallín, Mariano Llorente, e altri ancora. Nondimeno, il suo *corpus* drammatico, che in cinquant'anni di indefesso impegno è ora giunto a sfiorare i novanta titoli, fatica ancora molto ad approdare sui palcoscenici di un paese che non ne riconosce e promuove appieno la profonda peculiarità, la spinta dirompente, l'incessante creatività.

Con l'accuratissima ed esaustiva edizione di tre recenti *pièces* di López Mozo, importanti e coraggiose, una della massime esperte di teatro spagnolo contemporaneo come Virtudes Serrano, attraverso una ben nota e prestigiosa collana di testi letterari –"Letras Hispánicas" di Cátedra–, si propone proprio di rivendicarne il notevole valore, inserendone la drammaturgia nel canone letterario attuale. Nella sua ampia e brillante "Introducción" (pp. 11-79), integrata da una "Bibliografía" (pp. 83-118) completa sia dell'*opera omnia* dell'autore sia dei saggi più

Renata LONDERO, "Recensione di Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...*; *La infanta de Velázquez*; *Ella se va*, ed. de V. Serrano", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. XV-XIX.
Ricevuto il 25/08/2019 · Accettato il 01/06/2019

salienti su di essa, la studiosa traccia un quadro circostanziato della sua traiettoria biografica e artistica, che già compendia a p. 12, non senza una punta di amarezza: "A sus ocho años, la familia pudo fijar definitivamente su residencia en Madrid, donde vive, ha estudiado, se ha casado, ha tenido una hija y una nieta; ha experimentado con el teatro, lo ha disfrutado y ha sufrido su ingratitud". E mentre ricorda i modelli autoctoni e foranei del drammaturgo –Valle Inclán, Buero Vallejo, Sastre, José Martín Recuerda; Brecht, Ionesco, Beckett, Genet–, ne descrive i temi principali –l'arroganza del potere, la violenza, la solitudine, l'incomunicabilità– e ne rimarca il gusto per l'*ekphrasis* (con rimandi pittorici a Velázquez, Goya, Escher, Magritte, Joan Brossa, Chillida, ecc.), lo elogia per il fatto di suscitare senza posa il dibattito critico sui mali della società di ieri e di oggi, ponendo domande piuttosto che fornire facili risposte, sulla scia di Sastre e sulla stessa linea d'onda di Sanchis Sinisterra e Mayorga. Tanto più stimolante e ardito è il teatro di López Mozo, quanto più inspiegabile il silenzio che grava sulla sua opera, come constata sdegnata la curatrice: la vocazione dell'autore, insomma, "lucha hasta hoy, contra viento y marea, con las inercias de una estructura teatral que censuró primero, ocultó después y cierra ahora los ojos ante una obra tan importante como la de quien nos ocupa" (p. 16).

Ma veniamo ai tre drammi qui editi e profusamente commentati. Come si afferma con chiarezza e dovizia di dati, nell'introduzione e nella breve nota che precede i testi ("Esta edición", p. 81), la stesura di *Yo, maldita india …*, *La Infanta de Velázquez* ed *Ella se va* risale al 1988, al 1999 e al 2001, rispettivamente. Tuttavia, soltanto la terza "ha visto la luz de los escenarios" (p. 81), in una efficace messa in scena inaugurata il 31 marzo 2004, al madrileno Teatro Galileo, per la regia di Mariano de Paco Serrano, figlio di Virtudes. Eppure, tutte e tre le *pièces*, giocate su un abile oscillare fra livelli cronologici e spaziali diversi, che ne mette in ulteriore risalto il carattere di mosaici metaletterari e intertestuali, affrontano con vigore e originalità argomenti di innegabile interesse e scottante attualità, assai adatti a farsi corpo e azione sulla scena, e a restare sotto i riflettori della mente e della coscienza degli spettatori. In effetti, i tre drammi sono accomunati dal fatto di incentrarsi su protagoniste femminili intelligenti, dinamiche e intrepide, vittime però di una violenza maschile meschina e assurda, sia essa fisica o psicologica, a cui si ribellano (o tentano di farlo) con esiti più o meno negativi. Altra componente comune, tipica della scrittura di López Mozo (come di gran parte dei drammaturghi spagnoli odierni), è l'eloquio perspicuo, diretto, dalla variegata coloritura colloquiale.

Sola e reietta è la Malinche/doña Marina/Malintzín di *Yo, maldita india …* (pp. 121-257), l'amante-schiava di Hernán Cortés, confinata in una terra di nessuno per l'ingrato compito che svolge: quello di mettere in contatto lingue e culture distantissime e incompatibili, che non vogliono né mediare né comunicare fra loro. Ne consegue che la sua figura liminare si staglia fiera e dignitosa in un ambiente ostile come il Messico durante la conquista spagnola, dominato dalla ferocia, dalla cupidigia di potere e denaro (incarnata soprattutto da Cortés) e da un inesorabile senso di decadenza e disfacimento. Come avviene in tanto teatro spagnolo dell'ultimo trentennio, i confini tra passato e presente si sfumano e quanto è accaduto "actúa de espejo del presente", come dichiara Virtudes Serrano ("Introducción", p. 62). Così, le apocalittiche parole di Moctezuma a Cuauhtémoc risuonano attuali più che mai: "El fin de nuestra edad ha llegado" (p. 192). López Mozo, dunque, muove i suoi personaggi –da Cortés e Narváez all'ottuagenario e disilluso Bernal Díaz del Castillo (presentato nell'*iter* compositivo della sua *Historia verdadera*), dalla Malinche al Tameme e al cacique– in un'atmosfera cupa, pervasa dal sangue e dalla distruzione, in cui si levano afflitte e presaghe le ombre e le voci dei defunti. I morti che sfilano nei momenti finali dell'estesa e ossessiva *pièce* –non a caso, non articolata in atti– sono soprattutto Moctezuma, Cuauhtémoc, i soldati aztechi, e la stessa Malinche, che ha perso la vita mentre dava alla luce "el hijo bastardo" di Cortés (p. 256), ormai

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3633
Artifara, ISSN: 1594-378X

tornato con il padre nella madrepatria. Il monito della Malinche, abbandonata da tutti ma sempre vibrante di dolente umanità, chiude un dramma aperto e dalle molteplici chiavi di lettura, che non prende le parti di nessuno dei contendenti, parimenti crudeli e spregevoli, se non della sfortunata india: "Me echó de su lado. Encargó que me mataran. Se portó mal, pero no le guardo rencor … He aprendido a perdonar. […] Vosotros me regalasteis a Cortés. ¿A qué viene que por compartir su lecho me llaméis puta? ¿Quién es más culpable de vuestra desgracia? ¿Yo, que señalé a los españoles el camino de México, o los que le prestasteis brazos y armas para aplastar al poderoso azteca?" (p. 254).

Al centro del secondo testo, *La Infanta de Velázquez* (pp. 260-351), il più complesso e ambizioso fra i tre proposti, sta di nuovo una donna, anzi, una fanciulla, la principessa Margherita Teresa d'Austria, che anche ne *Las Meninas* del grande pittore sivigliano cattura su di sé la luce del quadro e lo sguardo di chi lo osserva. Per quest'opera, dall'impianto decisamente metaletterario e intersemiotico, López Mozo trae spunto da *Las Meninas* (1960) di Buero Vallejo, splendido *tableau vivant* drammatico del dipinto, che, come quest'ultimo, rende omaggio alla pittura *velazqueña* e alla dignità di ogni artista, e di cui Virtudes Serrano ha restituito un'ottima edizione nel 1999 (Madrid, Espasa-Calpe). Tuttavia, tra le figure rappresentate sulla tela da Velázquez, López Mozo ne predilige solo due, entrambe giovani: l'infanta e il nano italiano di corte, Nicolasito Pertusato. Ad accentuare, poi, la matrice pittorica e sperimentale di questo singolare dramma, scandito in costanti e audaci salti cronologici e topologici, a Margarita si affianca fin dall'inizio un deuteragonista d'eccezione: il pittore, drammaturgo e regista polacco Tadeusz Kantor (1915-1990), fervido ammiratore di Velázquez e ideatore di un teatro arduo e sconcertante, all'instancabile ricerca della novità più suggestiva e provocatoria. Miscelando e sovrapponendo la realtà con la finzione e piani spazio-temporali assai remoti fra loro, López Mozo sfrutta pure qui un espediente ricorrente sulla scena spagnola successiva alla transizione democratica (si pensi, per esempio, ad *¡Ay, Carmela!* di Sanchis Sinisterra, 1987), cioè la presenza degli spettri, che simboleggiano come il peso del passato perduri nel presente: nella quarta delle 14 scene in cui si segmenta l'azione, il fantasma dell'infanta fa visita a Kantor nel suo studio di Cracovia, per chiedergli che la aiuti a inscenare la propria vicenda. Ne esce poco a poco uno spettacolo, punteggiato di citazioni (da Shakespeare a Kafka a Max Aub), che diventa lo specchio di quattro secoli di storia occidentale, martoriati dalla prevaricazione e dalla brutalità. Nell'illustrare i capisaldi tematici della *pièce*, la curatrice afferma infatti che in esso "toda forma de exterminio encuentra su reflejo" ("Introducción", p. 69). Passando dal Museo del Prado a Place de la Concorde, dalla Vienna asburgica ai treni della Shoah, Margarita, in compagnia dell'Emperador, quel Leopoldo I d'Asburgo che nella realtà la sposò nel 1666, attraversa alcune fra le tappe più buie della modernità e della contemporaneità: l'incipiente declino dell'impero ispanico durante il regno di Filippo IV, le guerre napoleoniche, la guerra civile spagnola, il secondo conflitto mondiale, il franchismo, la costruzione del muro di Berlino, la guerra nei Balcani, le migrazioni forzate dei giorni nostri. Prostrati e abbrutiti dal male, i personaggi si tramutano in ombre di se stessi, in decrepiti fantocci, analoghi a quelli che recitano nell'opera più famosa e inquietante di Kantor, *La classe morta* (1975), menzionata nella didascalia d'apertura della tredicesima scena, "La máquina familiar" (pp. 338-346). Prima di venir ucciso da uno sbirro, del resto, il "Viajero" tratteggia in tali termini l'umanità, ridotta a una massa di automi depredati del libero arbitrio dal sistema mediatico: "Y así vivimos: encajonados, con anteojeras, sin saber más de lo que quieren que sepamos, sin elementos para discernir y juzgar por nosotros mismos. […] Nunca hubo tantos manipuladores de encuestas, profetas y adivinos como ahora" ("IX, "Discurso de la Plaza de la Concordia", p. 318). In un simile scenario, Kantor, stanco e deluso, rinuncia a realizzare lo spettacolo, scioglie la compagnia e spegne le luci del suo studio-palcoscenico, non senza raccomandare all'infanta di rientrare nel quadro, dove vivrà in eterno, e rinviando alla sua vera, ultima opera teatrale, *Oggi*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3633 XVII
Artifara, ISSN: 1594-378X

è il mio compleanno (1991), in cui appare la riproduzione de *Las Meninas* ("¿Sabe, Infanta? Hoy es mi cumpleaños. El último"; "XIV, No volveré jamás", p. 351).

Altrettanto intessuto di presente e passato, realtà e fantasia, sogno e veglia, ma imperniato su un fenomeno di allarmante contingenza, è il terzo e ultimo dramma, *Ella se va* (pp. 352-414), suddiviso in quattro scene. Come ben sintetizza il primo piano a p. 352 –che mostra il bel volto tumefatto, con la bocca carnosa solcata da un rivolo di sangue e lo sguardo assente, dell'attrice María Isasi, interprete della prima madrilena della *pièce* (2004)–, qui si parla di violenza di genere, e, nella fattispecie, della sua forma più odiosamente subdola: quella psicologica. Non è pertanto una mera coincidenza il fatto che il testo, redatto nel 2001, sia stato inaugurato sulle scene nel 2004, quando il governo socialista di José Luis Rodríguez Zapatero varò la prima legge integrale contro la violenza di genere in Europa, la "Ley Orgánica 1/2004". L'elevata valenza paradigmatica di quest'opera si evince fin dai nomi, generici ed emblematici, dei suoi tre protagonisti: "Ella", "Él" e la "Asistente Social". Allo stesso modo, la vicenda che li coinvolge, assomiglia a molte altre, le riassume. Nella scena iniziale si alternano il presente dell'enunciazione –in cui una donna giovane e colta si trova nel consultorio di un'assistente sociale per denunciare il marito che la vessa da anni– e i ricordi di lei, che si esplicano in spezzoni di dialoghi fra la donna e l'uomo, da cui si arguisce come la loro storia sia cominciata e si sia evoluta, per trasformarsi in un "infierno conyugal" (p. 376) per la moglie, irto di silenzi, soprusi, minacce, oltraggi e umilianti dinieghi. Al travagliato e disperato racconto di "Ella", però, l'operatrice ribatte con fredda insensibilità, travestita da bonari psicologismi: "El silencio es el mayor enemigo de la pareja" (p. 370); "Lo que ha contado forma parte de la vida de cualquier pareja. Desacuerdos, pequeños roces, reproches mutuos … Cuestiones que, contempladas una a una, carecen de importancia" (p. 376); "Ceda un poco. Saldrá ganando" (p. 377). In definitiva, mentre la cinica professionista ritiene che gli unici abusi domestici perseguibili debbano essere quelli che lasciano segni sulla pelle, non quelli che devastano l'anima, la donna maltrattata è (a ragione) convinta che "no hay ninguna diferencia entre mi esposo y los que violan y apalean a sus mujeres" (p. 380). La seconda e la terza scena retrocedono ai trascorsi della coppia, e López Mozo riesce a trasmettere con maestria il progressivo acuirsi della tensione fra i due, che da un botta e risposta sempre più sarcastico, irritato e aggressivo sfocia negli insulti, nelle percosse e nel tentativo di stupro di lui ("ÉL.– ¡Eres una puta!" […] *ÉL la abofetea con ambas manos* […] *Á un tiempo, trata de despojarla de la ropa y de forzarla*"; "Escena dos", pp. 386-387). Finché lei, esasperata, si risolve a lasciare lui e il loro appartamento-prigione, dopo aver guardato il colloquio conclusivo tra Nora e Torvald nell'adattamento cinematografico di *Casa di bambola* di Ibsen, con ogni probabilità quello del 1973, per la regia di Patrick Garland, con Anthony Hopkins nei panni di Torvald Helmer e Claire Bloom, in quelli di Nora ("Escena tres", pp. 388-390). Questo non è l'unico riferimento filmico in *Ella se va*, dove nella prima scena si menziona il celebre *Casablanca* di Michael Curtiz (1942), interpretato da Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, a sottolineare la visualità della *pièce*, costellata di lunghe e dettagliate didascalie. Infine, la scena quarta, "imaginada por ella" (p. 403), riunisce i tre personaggi sulla scena, in un crescendo di situazioni, gesti e parole ambivalenti e disorientanti, che prospettano esiti opposti: forse lei fugge dopo aver recapitato all'assistente sociale una lettera di esplicita denuncia, oppure, al contrario, rimane sequestrata in casa, in balia del marito-carceriere. È tutto vero o frutto dell'immaginazione della vittima? Al pubblico, l'ardua sentenza. Comunque sia, lo scopo del dramma trapela da quanto la donna sostiene alla fine: "No me mueve la venganza, sino evitar que mi historia se repita, que otra mujer ocupe mi lugar entre esas paredes y que nadie la oiga llorar, ni sus primeras quejas débiles, ni, al cabo, sus gritos" (p. 413).

In fondo, per Jerónimo López Mozo, come per i suoi compagni di generazione e i suoi allievi e successori, il teatro a questo serve: ad agire nella e sulla società. Ecco perché il

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3633
Artifara, ISSN: 1594-378X

messaggio franco e forte di questo drammaturgo, che continua a scagliarsi contro le piaghe del nostro tempo (il terrorismo, le guerre sommerse, la pena di morte, l'AIDS, ecc.), risulta oltremodo utile e necessario in un mondo invaso dall'intolleranza, dalla prepotenza, dall'ipocrisia, dall'indifferenza. Non si può quindi non concordare pienamente con Virtudes Serrano quando, al termine della sua premessa esegetica, si domanda accorata: "¿Por qué un país como el nuestro desprecia tanto valor, tanto talento, tanto compromiso? ¿Por qué no se han estrenado estas obras como merecen? Pero, como al autor, solo me es dado plantear el conflicto" (p. 79). La sola risposta plausibile da dare a tali quesiti è un sincero augurio: che i drammi di López Mozo finalmente escano dalle pagine, dattiloscritte o stampate, per fare il loro doveroso ingresso nelle sale, in Spagna e all'estero.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3633
Artifara, ISSN: 1594-378X

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Concha Fernández Soto, ed., *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*, Almería Editorial Universidad de Almería, 2018, 375 págs., ISBN 978-8417261405, 18,00 €

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino

Abstract
Il volume è un'antologia che raccoglie ventidue *piezas breves* di drammaturghe contemporanee. Tutte trattano il tema della 'frontiera', dell'attesa, simboleggiato dall'immagine delle *Sillas* che compare nel titolo. Queste opere rimandano all'idea di 'limite' e di 'limitazione', che sfocia spesso nella disperazione, nella paura ma anche nella speranza. La peculiare prospettiva dalla quale viene indagato il concetto di 'frontiera', qui studiato nella sua molteplicità e polisemia, riflette la costruzione realizzata dal patriarcato per reificare la differenza/contrapposizione tra normalità e/o legalità definita e imposta da un 'Io' detentore del potere. Oltre a ciò, il concetto stesso di frontiera implica la legittimazione dell'esclusione arbitraria dell'Altro, che ha prodotto la contraposizione tra un chimerico e inquietante 'Noi' e un 'Loro' costretto in una visione squalificante e subordinata.

El volumen reseñado es una antología que recoge veintidós piezas breves de dramaturgas contemporáneas. Todas abordan el tema de la frontera, de la espera, reflejado en la imagen de las 'sillas' que aparece en el título. En el "Prólogo" (págs. 9-12), Rossana Fialdini Zambrano (University of South Carolina) explica que las historias contadas en estas páginas remiten a la idea de límite y limitaciones, que desemboca a menudo en la despesperación, el miedo y la esperanza. La peculiar perspectiva desde la cual se indaga el concepto de 'frontera', aquí estudiado en su multiplicidad y polisemia, refleja la construcción realizada por el patriarcado para cosificar la diferencia/contraposición entre normalidad y/o legalidad, definida e impuesta por el Yo con poder, hecho que implica la percepción de lo diferente/del Otro, como algo negativo. Por ello, estas historias emanan de la autoría femenina, que se enfrenta a tal realidad, contrastándola. Lo relatado, por lo tanto, es algo que tiene que ver con la identidad, la conciencia del Yo, la transgresión de códigos e imaginarios arbitrariamente establecidos por dicho Yo con poder. Es más, la idea de 'frontera' acarrea la legitimación de la exclusión, absolutamente arbitraria, del Otro, produciendo el enfrentamiento entre un quimérico e inquietante 'Nosotros' y un rebajado y despectivo 'Ellos'.

Así pues, la idea de 'frontera' se aleja muy pronto de su connotación exclusivamente geográfica para repercutir en la política, la ideología, la nacionalidad, la cultura, la identidad y el género. Este mismo concepto resulta hoy amplificado por los éxodos masivos que caracterizan las últimas décadas de nuestra historia y los cambios sociales que éstos ha acarreado. Es precisamente esta peculiar 'frontera' la que puede resultar aún más difícil de transgredir, debido a su inmaterialidad: no todo son muros y vallas de contención, sino que el concepto se declina en un surtido de límites hasta simbólicos, cuyas recaídas sin embargo resultan muy complicadas de contrastar y desarraigar.

Verónica ORAZI, "Reseña de Concha Fernández Soto, ed., *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. XXI-XXIV.
Recibido el 05/07/2019 · Aceptado el 14/09/2019

Desde esta perspectiva, como oportunamente se subraya en las páginas prologales, uno de los grupos que más limitaciones (culturales, sociales, económicas, políticas) experimenta en el perímetro trazado por la 'historia de los hombres' es el de las mujeres, y aún más el de las mujeres migrantes; porque "es como si ser mujer implicase, por defecto, habitar un espacio liminar" (pág. 10). Es así que el cuerpo y la identidad de la mujer sigue permaneciendo en una condición de inferioridad establecida por los límites prescritos por el patriarcado; tales límites se vuelven barreras simbólicas (cuyas repercusiones, sin embargo, son muy concretas) que acaban controlando a la mujer y obstaculizando su trayecto hacia el desarrollo y la realización de una voluntad, pensamientos y deseos propios, y contribuyen así a reforzar el techo de cristal bajo el cual sigue viviendo la mujer.

La "Introducción" (págs. 13-52), de mano de la misma editora, Concha Fernández Soto, enfoca las veintidós piezas en sendas fichas, precedidas de dos apartados; el primero, se dedica a "Las migraciones, tema clave de nuestro tiempo. Nuestro abordaje a través del arte y la literatura" (págs. 13-15), donde también se menciona otra publicación estrechamente relacionada con la presente, o sea *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones* (C. Fernández y F. Checa eds., Sevilla, Editorial Fundamentos, 2016); en cambio, el segundo apartado enfoca a "Las dramaturgas. Obras, personajes y conflictos" (págs. 15-16) y esboza un sintético aunque eficaz perfil de estas autoras que, a pesar de sus especificidades personales, "comparten territorios desde su diversidad" (pág. 15). Por lo tanto, esta antología de piezas de autoría femenina viene a demostrar que las fronteras se pueden borrar, lanzando puentes que otras mujeres podrán cruzar para llegar a espacios nuevos: de hecho, la escritura y la creación, como actos políticos, han permitido a estas autoras franquear el límite y acabar con su espera.

Pero, ¿qué le presenta al lector *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*? Veintidós calas dramáticas especialmente significativas, redactadas en idiomas diferentes (árabe con traducción al español, inglés, italiano, francés y castellano) que las enmarcan en una dimensión globalizada e inclusiva; todas comparten un rasgo fundamental: están centradas en el poder y sus efectos nefastos que manifiestan en la concreción material o simbólica las fronteras de que hablábamos.

Así pues, estas piezas nos hablan de las 'barreras legales' que separan a los 'ciudadanos legales' y a los 'ilegales/indocumentados' que huyen del hambre y de la guerra; son estas mismas barreras las que establecen quienes tienen derecho a considerarse y ser considerados parte integrante de una sociedad y quienes no. Las piezas *Una silla en la frontera* (págs. 73-87) de Bahira Abdulatif Yasin, *María Zambrano* (págs. 125-133) de Lola Blasco, *En un lugar de nadie* (págs. 179-185) de Diana M. de Paco Serrano, *Aquarius* (págs. 195-207) de Safaa Fathy y *Los girasoles de Van Gogh* (págs. 351-361) de Marcela Terra, están protagonizadas por mujeres que cuentan su dramática experiencia de fonteras geográficas y 'legales', impuestas para regular la acogida de migrantes procedentes de África, Medio Oriente y Asia. Todas ellas son figuras transidas de miedo, sufrimiento, humillación, peligro, hasta de dolor por haber perdido a algún ser querido o a su entera familia en uno de los trágicamente frecuentes naufragios en el Mediterráno, debido al rechazo casi generalizado por parte de potenciales países de acogida. La mayoría de estas experiencias remiten a nuestra actualidad diaria, difundida por los medios de comunicación, pero también al pasado, cuando los mismos pueblos que hoy rechazan a los refugiados en su tiempo huyeron de la guerra, del hambre y de los regímenes dictatoriales y experimentaron también sufrimiento y destierro. De la misma manera, los gobiernos y golpes de estados militares sudamericanos representan otra frontera violenta que altera definitivamente las existencias de las protagonistas de *Mientras la quietud* (págs. 223-237) de Teresita Galimany y *Punto de no retorno* (págs. 239-259) de Acoyani Guzmán.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3500
Artifara, ISSN: 1594-378X

Pero también hay otras historias, que nos enseñan otro tipo de 'barrera', aparentemente menos material y más simbólica, como el color de la piel, la etnicidad y el género. Estas barreras se concretan en el mismo cuerpo y, con especial crudeza, en el cuerpo de la mujer. Son un espeluzante ejemplo de ello *No es país para negras* (págs. 89-107) de Silvia Albert Sopale, *Here and Elsewhere* (págs. 109-123) de Nora Amin, *Yo, la Virreina. Yo, la mujer* (págs. 135-138) y *La mujer y la radio a ambas orillas de una guerra* (págs. 139-157) de Antonia Bueno Mingallón, *Hamed y yo* (págs. 175-177) de Diana M. de Paco Serrano, *María Teresa León, "Rosa Fría, patinadora de las estrellas"* (págs. 209-221), *Carolina, he contado las manchas del leopardo hasta llegar a la luna* (págs. 261-275) de Eva Hibernia, *Torniquete* (págs. 337-349) de Eva Cristina Vásquez y *Ella en familia* (págs. 363-370) de Patricia Zangaro. Todas descubren al lector cómo el hecho de ser mujer parezca condenar a sus protagonistas a vivir en una condición de personas de segunda categoría, cuya identidad y valor los define el hombre con quien viven.

No obstante, también hay testimonios de mujeres que se sienten capaces de derribar las barreras que les ha impuesto la hegemonía heteropatriarcal y esta firme convicción les da a todas ellas la fuerza para lograr concretar su afirmación. Son éstas figuras que se perfilan como heroínas, que logran hacerse cargo de sus elecciones y de sus existencias, según demuestran las protagonista de *Fragmentos de luz* (págs. 159-173) de Diana Chery-Ramírez, *Atargatis (Tragicommedia mediterranea)* (págs. 277-293) de Patrizia Monaco y *De la necesidad y la esperanza* (págs. 295-303) de Gracia Morales.

Luego, hay otros muros de incomprensión y barreras culturales, como las que narran las mujeres que protagonizan *Diario de una prófuga* (págs. 187-193) de Juana Escabias, hundida en la falta total de empatía por parte de los demás tras la dramática experiencia de perder a su compañero, o bien *Pour le meilleur* (págs. 323-335) de Marie-Françoise Rovati-Elhouini, que relata las dificultades de un matrimonio bicultural, en que la esposa occidental lucha sin cesar contra los prejuicios de género de su marido musulmán para tratar de encontrar un equilibrio en su relación.

Finalmente, la misma memoria, los mismos recuerdos individuales pueden volverse una barrera infranqueable, por su dureza y por el trauma imborrable que los ha originado: es el caso de *The New World* (págs. 305-321) de Lee Patton Chiles, cuyas protagonistas –procedentes de Afganistán, Bosnia y República del Congo– llevan en su cuerpo y en su mente las marcas indelebles de las violencias presenciadas y sufridas –torturas, violaciones, sevicias brutales, muertes–, de experiencias que a duras penas se pueden describir y que resultan tan difíciles de elaborar hasta cuando se ha sobrevivido y se encuentra una 'a salvo' en otro lugar, sin embargo con una necesidad espasmódica de ayuda (psicológica, social, económica, lingüística); hasta el punto que las tres protagonistas afirman en el final: "We must learn. / How to push down our bad memories. / We must learn. / That we do not have to live on the edge of fear all the time. / […] / We must learn. / How to put down roots in our New World. / We must learn how to bloom where we are planted" (pág. 321). Sus recuerdos son tan dolorosos que dificultan empezar una nueva vida, incluso después de que se haya acabado el horror y haya salido una del infierno que ha atravesado junto con much@s otr@s.

Las piezas antologizadas aprovechan formas dramatúrgicas diferentes para vehicular el tema desarrollado, del monólogo a la narración en que se intercalan relatos diferentes, que hasta incluyen elementos visuales y musicales. Algunas de ellas resultan de buenas a primeras aparentemente asequibles de inmediato y sin embargo ocultan una problematización tan honda del asunto tratado que las vuelve un instrumento eficaz a la hora de transmitir su mensaje de manera gradual. Otras resultan más complejas y requieren la colaboración activa por parte del espectador para desentrañar su sentido más profundo. Todas, cada una aprovechando una peculiar estrategia comunicativa, acercan a los lectores/espectadores a la reflexión sobre un

tema tan candente como los flujos migratorios y la otredad desde la perspectiva de género, fenómeno globalizado e internacionalizado cuyas proporciones han llegado a niveles planetarios y frente al cual ya no es posible desviar la mirada, ni como mujeres, ni como ciudadan@s, ni como seres humanos.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3500
Artifara, ISSN: 1594-378X

Félix San Vicente, Gloria Bazzocchi, Pilar Capanaga (eds.), *Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia*, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 288, ISBN 9788869232961, 23 €

SARA BANI
Università degli Studi Gabriele d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract
Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia è un volume collettivo che contiene dieci studi sull'oralità. L'opera è stata pubblicata all'interno del progetto *SHIFT in Orality*, coordinato dal prof. San Vicente (che insieme a Gloria Bazzocchi e a Pilar Capanaga è anche curatore dell'opera) e finanziato dalla Commissione europea nell'ambito della *Key Action 2: Strategic Partnership in Higher Education*.
I dieci contributi prendono in considerazione questioni relative alle diverse modalità di comunicazione presenziale e a distanza, con una specifica attenzione per i contesti in cui è richiesta la mediazione di un interprete e per la didattica dell'interpretazione. La maggior parte degli studi presenta una prospettiva contrastiva italiano-spagnolo e, in alcuni casi, anche inglese.
I contributi sono divisi in due grandi blocchi: una prima parte è dedicata agli aspetti linguistici e discorsivi della comunicazione orale, mentre la seconda parte affronta le diverse modalità della comunicazione a distanza, audio e video.
Nel suo complesso, l'opera offre una chiara panoramica dei principali fenomeni dell'oralità nell'interazione dialogica e mediata dall'interprete.

1. INTRODUCCIÓN

Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia es un volumen editado por Félix San Vicente, Gloria Bazzocchi y Pilar Capanaga bajo el sello de Bononia University Press en la colección "Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture". Es una obra colectiva que recoge diez estudios realizados en el ámbito de *SHIFT in Orality*, un proyecto coordinado por Félix San Vicente y financiado por la Comisión Europea en el marco de la *Key Action 2: Strategic Partnership in Higher Education*.

El proyecto *SHIFT in Orality* (2015-2018), en el que participaron una red europea de universidades con titulación de grado y máster en interpretación (Universidades de Bolonia, Granada, Olavide-Sevilla y Surrey) y dos empresas dedicadas a los servicios de interpretación a distancia (Dualia y Veasyt), tenía el objetivo de desarrollar propuestas pedagógicas para la formación universitaria de intérpretes a distancia, a resultas del imparable desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y del consiguiente nacimiento de nuevos canales comunicativos que suponen un desafío para los servicios de interpretación.

La obra reseñada se abre con una *Presentación*, escrita por los tres editores, que proporciona al lector una visión de conjunto del volumen y una breve explicación de la distribución y de la finalidad de las contribuciones de los diferentes autores, enmarcándolas en los objetivos del proyecto SHIFT. El objetivo principal del trabajo es, según afirman los

Sara BANI, "Reseña de F. San Vicente, G. Bazzocchi, P. Capanaga (eds.), *Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia*,", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. XXV-XXVIII.
Recibido el 14/09/2019 · Aceptado el 24/09/2019

propios editores, llevar a cabo un análisis "de la oralidad y de la comunicación presencial y a distancia en el sector servicios con una perspectiva contrastiva hipotizable para su aplicación a diferentes lenguas" (p. 9). Efectivamente, si bien la mayoría de los estudios presentan una reflexión contrastiva acerca de la combinación italiano-español, en más de una ocasión la reflexión se amplía hasta abarcar otras lenguas, como el inglés.

Los diez capítulos que componen el volumen están agrupados en dos bloques. El primero consta de cinco capítulos, todos en español, y se titula *Aspectos lingüísticos y discursivos de la comunicación oral*. El segundo se compone de cinco capítulos más, tres de los cuales redactados en italiano, uno en español y el último en inglés, y se titula *Formas de la comunicación a distancia: audio y vídeo*.

La obra se cierra con una bibliografía final, que recoge en 42 páginas las referencias bibliográficas mencionadas en la Presentación y en los capítulos.

2. PRIMERA PARTE: *ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y DISCURSIVOS DE LA COMUNICACIÓN ORAL*

La primera parte, titulada *Aspectos lingüísticos y discursivos de la comunicación oral*, se abre con un capítulo a cargo de Félix San Vicente, Hablado/*Parlato: aspectos lingüísticos y discursivos de la comunicación oral* (Capítulo 1). El trabajo de San Vicente, editor del volumen y responsable del proyecto *SHIFT in Orality*, representa una contribución introductoria al resto del volumen y aborda, a partir de una extensa revisión bibliográfica relativa a la lengua española, a la lengua italiana y al ámbito contrastivo, algunos de los temas más generales que subyacen a los diferentes estudios recogidos en el volumen, tales como las diferencias entre la oralidad y la escrituridad, el análisis de la conversación y sus características en los diferentes planos de la lengua y la estructura de la interacción dialógica. El autor propone un repaso de los estudios sobre la oralidad en una perspectiva historiográfica, a partir de los trabajos en el ámbito de la estilística (empezando por la obra pionera de L. Spitzer, *Italienische Umgangssprache*, de 1922, en la que se analizaban las características del español conversacional a partir de textos literarios) hasta llegar a las más recientes investigaciones de corte pragmático del análisis del discurso, reservando una especial atención a los numerosos trabajos contrastivos para la combinación español-italiano que desde hace más de una década van engrosando el caudal bibliográfico. El autor aborda además otro tema presente en muchos de los trabajos recogidos en el volumen, a saber, la diferencia entre las interacciones presenciales y remotas. La perspectiva contrastiva que subyace a todo el capítulo es especialmente evidente en su parte final, en la que San Vicente expone las características lingüísticas y discursivas de la oralidad en una perspectiva contrastiva, con propuestas de aplicaciones didácticas para los estudiantes italófonos de traducción e interpretación.

En el Capítulo 2 (*Cortesía lingüística*), María Enriqueta Pérez Vázquez examina, en una perspectiva contrastiva español-italiano, algunas manifestaciones de la cortesía lingüística, entendida como un conjunto de estrategias orientado a mitigar o evitar las tensiones en una interacción dialógica potencialmente conflictiva. Su estudio se fundamenta en los trabajos lingüísticos más recientes y metodológicamente más actuales que afrontan el tema de la cortesía, así como en algunas de las referencias académicamente más consolidadas (Lackoff, Grice, Leech). La autora retoma la división universal propuesta por Haverkate (2004) entre culturas de cortesía positiva y culturas de cortesía negativa. A pesar de que tanto la cultura italiana como la española pertenecen al grupo de las culturas de cortesía positiva, Pérez Vázquez destaca las numerosas diferencias existentes en este ámbito entre las dos lenguas, como, por citar solo dos ejemplos, el sistema pronominal o los marcadores del discurso. Dichas diferencias no hacen sino aumentar cuando, además de la variante peninsular del español, se toman en consideración también las variantes americanas.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3648
Artifara, ISSN: 1594-378X

El tema central del Capítulo 3 (*Marcadores discursivos, pausas, turnos*) de Estefanía Flores Acuña son los marcadores propios de la oralidad. La autora ofrece un repaso de las principales referencias bibliográficas en el ámbito de la lengua española, de la lengua italiana y de la contrastividad, para identificar cuatro subcategorías de marcadores: de modalidad epistémica, de modalidad deóntica, de control de contacto y metadiscursivos. A continuación, Flores Acuña propone un análisis según la frecuencia de uso y la función de cada subcategoría de marcadores en las conversaciones telefónicas o por videoconferencia, sobre la base de ejemplos reales de comunicación mediada por intérpretes italiano/español.

El Capítulo 4, que corre a cargo de María Enriqueta Pérez Vázquez, lleva por título *Discurso referido: discurso directo e indirecto*. El trabajo se abre con un repaso de las principales investigaciones de corte contrastivo para la combinación español-italiano en este ámbito (entre los cuales destaca Garofalo 2015). A continuación, la autora examina el tratamiento del discurso directo e indirecto en textos gramaticales españoles e italianos y en las gramáticas de español para italianos, para terminar ofreciendo una perspectiva didáctica para la traducción y la interpretación.

En el capítulo 5 (*La construcción de un ethos común en "Don de gentes" de Elvira Lindo. Una interacción a distancia*), Gloria Bazzocchi y Pilar Capanaga llevan a cabo un análisis de los rasgos de la oralidad presentes en la prensa escrita y, más concretamente, en la producción periodística de Elvira Lindo. El estudio se enmarca en una serie de investigaciones que han evidenciado cómo la prensa escrita recoge algunos rasgos característicos de la sintaxis hablada y coloquial, con finalidades expresivas. Entre los rasgos tomados en consideración se encuentran la presencia del *yo* del autor en el enunciado, el uso de conjunciones en función discursiva o el empleo de marcadores discursivos.

3. SEGUNDA PARTE: *FORMAS DE LA COMUNICACIÓN A DISTANCIA: AUDIO Y VÍDEO*

Con el capítulo 6 (*Incontri medici faccia a faccia e telefonate al servizio d'emergenza sanitaria in Italia e di emergenza negli Stati Uniti: un confronto*) de Amalia Agata Maria Amato se abre la segunda parte del volumen, dedicada a las diferentes manifestaciones audio y vídeo de la comunicación a distancia. En el capítulo, Amato compara las interacciones presenciales (visitas médicas) y a distancia (llamadas al servicio de emergencia) en Italia y en los Estados Unidos. La autora delinea en primer lugar las características del lenguaje oral institucional, para luego pasar a un análisis de las diferentes fases de los eventos comunicativos, con un desglose comparado de las secuencias sobre la base de los principales estudios sobre el análisis del discurso.

El capítulo 7, escrito por Mariachiara Russo y titulado *La comunicazione monolingue in ambito legale: alcuni aspetti dell'interazione presenziale in Italia e in Spagna*, aborda dos tipos de interacción monolingüe presencial en un contexto legal: el debate en el proceso penal en España y en Italia, en una perspectiva contrastiva, y el interrogatorio de policía en Italia. La autora destaca la alta codificación prevista por los dos contextos en cuanto al uso de la lengua, a la relación entre los participantes y al desarrollo de la interacción, y ofrece algunas reflexiones sobre los aspectos lingüísticos y comunicativos de dichas interacciones y sobre la diferencia con la comunicación bilingüe mediada por un intérprete.

Raffaella Tonin centra el Capítulo 8 (*Le telefonate di servizio nella comunicazione monolingue: tratti comuni e divergenti tra lo spagnolo e l'italiano*) en las llamadas telefónicas de servicio en la interacción monolingüe. Al principio del trabajo, la autora revisa la bibliografía más reciente del sector, sin limitarse a las dos lenguas objeto del estudio (español e italiano), sino también tomando en consideración otras combinaciones, como aquellas que ven presente el inglés. En una perspectiva contrastiva y apoyándose en un corpus *ad-hoc*, la autora muestra las simetrías

y asimetrías del diálogo en español y en italiano, con una especial referencia, entre otras cosas, a las fases de la interacción (aperturas y cierres), a la gestión de los turnos o del espacio.

En el capítulo 9 (*La conversación telefónica monolingüe, su futuro inmediato y su representación en ámbito judicial-policial*), María Jesús González Rodríguez repasa las principales referencias críticas relativas a las conversaciones telefónicas monolingües en el ámbito del análisis del discurso y de los estudios multiculturales. La autora identifica las características fundamentales de la conversación telefónica, destacando los elementos más característicos de una interacción en ámbito judicial-policial. El análisis de González Rodríguez finaliza con algunas observaciones sobre los aspectos lingüísticos, discursivos y culturales más relevantes para la interpretación.

El segundo bloque de capítulos de *Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia* es se cierra con una contribución de Sabine Braun y Elena Davitti titulada *Video-Mediated Communication* (capítulo 10). En su trabajo, las dos autoras toman en consideración las principales características de la comunicación por videoconferencia, trazando un panorama del estado de la cuestión en la investigación y describiendo los principales retos y oportunidades planteados por el nuevo medio comunicativo. Por un lado, Braun y Davitti enmarcan esta tipología comunicativa en el marco más amplio de la comunicación a distancia y, por otro, destacan los aspectos específicos que se observan en las interacciones por videoconferencia mediadas por un intérprete.

4. EVALUACIÓN

Gracias a una interesante pluralidad de perspectivas, las propuestas del volumen reseñado brindan una visión panorámica y al mismo tiempo pormenorizada de las características de las diferentes manifestaciones de la oralidad, en su dimensión monolingüe y bilingüe. A lo largo de los capítulos se aborda una gran variedad de temas vinculados con la comunicación presencial y a distancia, especializada o no especializada, y con el papel desempeñado por la interpretación en la interacción dialógica.

Todos los estudios, caracterizados por una gran claridad expositiva, se abren con una revisión sistémica de los principales antecedentes bibliográficos pertinentes al tema tratado en el capítulo, dando cabida tanto a los trabajos monolingües en italiano, en español o en inglés, como a las investigaciones de corte contrastivo. El resultado es una sólida base bibliográfica, que el lector encontrará recogida al final del volumen.

Los autores de los diez capítulos reservan un amplio espacio a las perspectivas pragmática y contrastiva, centrales en la obra, y a las posibles aplicaciones didácticas para la interpretación presencial y a distancia. Otro punto a favor de la obra es la atención prestada a las diferentes variedades del español: si bien la investigación de los diferentes autores se centra principalmente en la variedad peninsular del español, no faltan observaciones sobre las variedades americanas; en ausencia de tales observaciones, los límites diatópicos de los estudios están expresamente indicados.

En resumen, *Oraliter. Formas de la comunicación presencial y a distancia* se configura como una obra de gran relevancia para aquellos que se interesen por los fenómenos de la oralidad y su evolución en la época de las TICs, así como para los estudiantes, los profesores o los expertos de interpretación, que encontrarán en el volumen un panorama de los nuevos desafíos a los que tendrán que enfrentarse.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3648
Artifara, ISSN: 1594-378X

La primera edición crítica de *La puente de Mantible*, de Calderón de la Barca

GASTÓN GILABERT
Universitat de Barcelona

Resumen

Nos encontramos ante una edición excelente de *La puente de Mantible*, la primera edición crítica de esta comedia calderoniana, que se presenta en un texto limpio, editado con elevadísimo rigor filológico y minuciosamente anotado. La obra reviste un gran interés para los especialistas y para la sociedad en general por muchos motivos, entre ellos la brillante calidad artística de su factura y la relevancia que representa el texto para la trayectoria de Calderón y para la propia configuración del género caballeresco, con la transformación de las fuentes para adaptarlas a las exigencias de la comedia cortesana.

Abstract

This is an excellent edition of *La puente de Mantible*, the first critical edition of this Calderonian comedy, presented in a clean text, edited with extremely high philological rigor, and carefully annotated. Teh work is of great interest to specialist and to general public for several reasons, including the brilliant artistry of its composition and the relevance of the text for Calderon's career and for the configuration of the chivalric genre itself, with the transformation of the sources to adapt them to the demands of courtly comedy.

La puente de Mantible, publicada por Iberoamericana / Vervuert[1], representa una contribución fundamental para el proyecto de edición de las comedias completas de Calderón de la Barca que la Biblioteca Áurea Hispánica, dirigida desde la Universidad de Navarra, lleva realizando desde hace casi veinte años. Por él han pasado numerosos editores de incuestionable prestigio filológico que han sentado las bases de una nueva escuela de ecdótica caracterizada por el rigor en la investigación, la fiabilidad de sus asertos y la gran calidad y limpieza de sus textos. Los editores del presente volumen, Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, ya nos habían ofrecido con anterioridad y en la misma colección excelentes ediciones críticas de obras de Calderón, aunque por separado: al primero corresponden *El astrólogo fingido* (2011) y *Judas Macabeo* (2012) y al segundo *La devoción de la Cruz* (2014). Ahora, con la experiencia filológica que ya sobradamente los avalaba, los dos calderonistas han sumado esfuerzos para ofrecernos la primera edición crítica de *La puente de Mantible*, razón por la que estamos de enhorabuena los filólogos, los directores de escena y los curiosos lectores en general. El texto de la comedia viene precedido por una introducción exhaustiva que aporta toda la información necesaria y numerosas claves interpretativas que propician una lectura inteligente de la obra calderoniana

[1] Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 106; Comedias completas de Calderón, 15), 2016. ISBN 9788484899372.

Gastón GILABERT, "La primera edición crítica de *La puente de Mantible*, de Calderón de la Barca", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. XXIX-XXXII.
Recibido el 10/012/2019 · Aceptado el 21/012/2019

con referentes que escaparían al lector común. Tras la sinopsis métrica de rigor, los editores incluyen un estudio textual con la pertinente filiación de los testimonios conservados, realizado con tan alto grado de minuciosidad que solo esta sección –conectada obviamente con el aparato crítico– podría constituir un manual de buenas prácticas a la hora de enfrentarse a la edición de textos. A partir de un fino análisis filológico de las variantes que presentan los seis testimonios reseñados llegan los editores a la conclusión, convenientemente ilustrada con un *stemma*, de que solo deben tenerse en cuenta, por una parte, el texto de la *Primera parte de comedias* de Calderón de la Barca, publicado en Madrid, en 1636, por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello y de Manuel López y, por otra, la suelta sin datos de imprenta atribuida a Lope de Vega que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria bajo la signatura 38.V.4.(Vol.1,7). Los editores conceden prioridad al primer testimonio por presentar menos lagunas, por la fiabilidad general del texto y por adaptarse mejor al *usus scribendi* de Calderón. De este modo, Rodríguez-Gallego y Sáez llegan a descubrir diferencias entre testimonios que permiten corregir erratas, resolver eficazmente problemas ecdóticos y fijar, en definitiva, un texto inédito hasta el momento. El estudio introductorio comienza analizando la fortuna de *La puente de Mantible*, cuya primera noticia de representación indica que el 7 de julio de 1630 fue escenificada en palacio por la compañía de Roque de Figueroa, aunque los editores señalan una serie de pistas que vinculan la obra también con la escena de los corrales. Cortesano en buena medida es sin duda el hipotexto novelesco del que Calderón toma y reescribe la historia de Fierabrás y de los pares de Francia. El escapismo espacial y temporal que el lector supone por la trama queda relativizado por un apartado específico en que Rodríguez-Gallego y Sáez ponen sobre la mesa evidencias del «difícil equilibrio en el que se movían las relaciones hispano-francesas coetáneas» (pág. 12), de manera que, lejos de la ensoñación historicista, la comedia de Calderón hablaría del aquí y del ahora a su primer contexto de recepción. Es preciso destacar que *La puente de Mantible* es una de las primeras obras escritas por el dramaturgo madrileño, supuso su propio debut en la imprenta al ser seleccionada para la célebre *Primera parte* (1636) y con ella además se estrenaba en el género de las comedias caballerescas. Es por tanto de gran interés esta comedia y su prólogo para analizar las estrategias dramáticas del primer Calderón y poder comparar este temprano laboratorio de experimentos, a modo de sedimento, con los frutos que iba a dar a lo largo de su exitosa carrera. En efecto, pese a la existencia de una tradición textual impresa en sueltas que la adjudicaba a Lope de Vega, los estilemas calderonianos saltan a la vista. Los editores también incluyen la obra dentro del primer canon calderoniano alemán, al ser esta comedia una de las escogidas y traducidas por August W. Schlegel (1809). De ahí que pasase a influir el mundo caballeresco propuesto en la comedia en los románticos germánicos, que E.T.A. Hoffmann llevara a escena *La puente de Mantible* (1811) y que Franz Schubert compusiera la música de *Fierrabras* (1823). Finaliza esta primera sección con la reproducción de determinados juicios y prejuicios que en el siglo XX y primeros años del presente se han dicho acerca de la comedia, no siempre positivos. Me aventuro a conjeturar que algunos de esos asertos hubieran sido algo distintos si hubiesen contado con un texto fiable, sin erratas y anotado como el que presentan los editores.

Un segundo bloque del estudio introductorio se detiene en resumir el argumento enfatizando el sentido de las acciones, la motivación de los personajes y la identidad de los temas y motivos literarios que Calderón recrea. El amor en la guerra –en el que se privilegiaran los afectos ante el deber para con la patria–, el engaño a partir del disfraz y el incesto entre hermanos –aunque no consumado– son algunos de los ejes de esta comedia que pueden rastrearse también en otras obras teatrales de Calderón y en general del Siglo de Oro, aunque aquí se mezclan con un imaginario específico en el que participan el mítico puente, los gigantes y

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3994
Artifara, ISSN: 1594-378X

diversos caballeros legendarios del ciclo carolingio conocidos fundamentalmente por relatos y poemas épicos de raíz francesa, italiana y castellana.

De hecho, una parte importante de la introducción está dedicada a estudiar los recursos que usa Calderón para la transformación de las fuentes. El hipotexto que maneja el autor es en primer término la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1521 y sucesivas impresiones), traducida por Nicolás Gazini de Piamonte, "identidad que acaso no sea más que un pseudónimo" (pág. 29), de acuerdo con los dos editores. Interesante y acertado es traer a colación la influencia que pudo haber tenido el *Quijote* en la concepción de la obra o, al menos, conceder parte del mérito a Cervantes por haber contribuido a poner de moda, ya en el siglo XVII, unos personajes y unos temas que perduran hasta hoy. Es sobre todo gracias a la novela universal que conocemos tanto el mágico bálsamo de Fierabrás como otros elementos presentes en el *Quijote* y que reproducen Rodríguez-Gallego y Sáez por formar el núcleo de la comedia calderoniana: "¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día?" (I, 49).

Respecto a la fuente principal, en la transformación calderoniana ha regido un claro criterio de economía dramática. Los editores lo demuestran reproduciendo en dos columnas —una para la prosa caballeresca y otra para la comedia— fragmentos equivalentes con el fin de enfatizar las adiciones, invenciones, supresiones y, en definitiva, recreaciones calderonianas. La misma operación realizan con textos del romancero o del propio *Orlando furioso,* que podría haber servido también como fuente. Del cotejo no solo extraen matices interesantes —por ejemplo ideológicos— sino también reajustes que denotan una filosofía de la composición propia y distinta. Así, no son meras variantes la reducción de la figura de Carlomagno, de importancia cabal en la fuente, que queda reducida en la comedia a mero personaje secundario, dejando el protagonismo absoluto a Guido de Borgoña. También se ha reducido el ingrediente bélico, prolijo en el hipotexto, en beneficio del conflicto amoroso interior que, en forma de triángulo amoroso, salpica toda la trama de la comedia.

En cuanto al humor, todo el peso de esta comedia recae en el donaire, Guarín, que no deja de salpimentar la realidad escénica con sus gracias, sin desmerecer por ello el alto sentido de decoro que guarda Calderón para el resto de personajes. Los editores recuerdan cómo Francisco Bances Candamo, admirador y temprano seguidor del dramaturgo madrileño en el último tercio del siglo XVII, destacaba entre sus mayores cualidades el cumplimiento de esta exigencia dramática para todo drama cortesano, inexcusable en una comedia de reyes como es *La puente de Mantible.*

La anotación filológica es clara y precisa, ayuda a situar la comedia en su contexto y lanza hipótesis con fundamentos rigurosos incluso en aquellos pasajes más oscuros de la comedia. En este sentido, no queda referencia sin anotar: desde el detalle erudito y curioso hasta la justificación de enmiendas por parte del editor, pasando por todo tipo de conexiones intertextuales. Las notas que quizá merecieran más desarrollo remiten, para no estorbar la lectura placentera, o bien a la introducción o bien al aparato final de variantes. Esta última sección está dividida en distintos tipos de variantes —forman subsecciones las variantes en acotaciones, las lingüísticas y las erratas evidentes— para que el lector pueda detectar con mayor facilidad la operación realizada con el texto yendo directamente a las más relevantes. Tras este apartado, la edición se completa con un práctico índice de notas.

En suma, y como habrá podido inferir el lector de estas líneas, nos encontramos ante una edición excelente de *La puente de Mantible*, la primera edición crítica de esta comedia calderoniana, que se presenta en un texto limpio, editado con elevadísimo rigor filológico y minuciosamente anotado. La obra reviste un gran interés para los especialistas y para la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3994 XXXI
Artifara, ISSN: 1594-378X

sociedad en general por muchos motivos, entre ellos la brillante calidad artística de su factura y la relevancia que representa el texto para la trayectoria de Calderón y para la propia configuración del género caballeresco, con la transformación de las fuentes para adaptarlas a las exigencias de la comedia cortesana. El estudio introductorio de Fernando Rodríguez-Gallego y de Adrián J. Sáez cumple a la perfección tanto su función de ofrecer las claves interpretativas necesarias para abordar la lectura con facilidad como la de rastrear las fuentes bibliográficas antiguas y modernas aplicables a la comedia y a la crítica literaria que ellos mismos realizan. Disponemos así de un texto por primera vez fijado, *La puente de Mantible*, que nace al mundo con esta edición de Iberoamericana / Vervuert en la que el lector podrá apreciar la vigencia y el potencial significativo del primer Calderón.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3994
Artifara, ISSN: 1594-378X

El imperio del lugar común. Una lectura de *El Pibe Barulo* de Osvaldo Lamborghini desde el concepto de *doxa* de Roland Barthes

AGUSTINA PÉREZ
Universidad Nacional de Buenos Aires

Resumen
Roland Barthes y Osvaldo Lamborghini confluyen en un punto: ambos están como embelesados por el persistente cántico de las sirenas de la estupidez. Barthes no dejará de conjurar a la doxa, sea con fascinación o repulsión. Lamborghini, por su parte, quizá sea, de nuestras latitudes latinoamericanas, uno de los autores con el oído más atento para percibir sus murmullos atronadores, y con la mano más firme para desarmarla en una escritura que la revela en sus aporías y contradicciones. Se propone, entonces, perseguir la inquietante figura de la doxa en la obra de Barthes para leer desde allí la 'novela' *El pibe Barulo* de Lamborghini.

Palabras clave: Osvaldo Lamborghini, *El pibe Barulo*, Roland Barthes, doxa, lugar común

The Empire of the Commonplace. A reading of Osvaldo Lamborghini's El Pibe Barulo *from Roland Barthes's concept of doxa*

Abstract
oland Barthes and Osvaldo Lamborghini converge in one point: both are entranced by the persistent song of the sirens of stupidity. Barthes conjures doxa, again and again, either with fascination or repulsion. Lamborghini is, meanwhile, perhaps, of our Latin American latitudes, one of the authors with sharpest ear to perceive their thunderous murmur, and with the strongest hand to disarm the doxa revealing her paradoxes and contradictions. This article pursues the disturbing figure of doxa in the work of Barthes as a point of departure to read from there the Lamborghini's 'novel' *El pibe Barulo*.

Keywords: Osvaldo Lamborghini, El pibe Barulo, Roland Barthes, doxa, commonplace.

Agustina PÉREZ, "El imperio del lugar común. Una lectura de *El Pibe Barulo* de Osvaldo Lamborghini desde el concepto de *doxa* de Roland Barthes", *Artifara* 19 (2019) Marginalia, pp. XXXIII-XL.
Recibido el 27/10/2018 · Aceptado el 08/02/2020

Siempre tengo vértigo y hoy, 23 de enero de 1862, he sufrido una singular advertencia, he sentido pasar sobre mí el viento del ala de la imbecilidad
Charles Baudelaire

Hay un único mal que nos aqueja: la Estupidez
Gustave Flaubert

El Poder es esencialmente estúpido
Gustave Flaubert

La *doxa* es vieja como el mundo. En su concepción aristotélica aparece como una forma degradada de conocimiento, pero su evaluación radicalmente negativa se vincula a los tiempos modernos y muy especialmente a Gustave Flaubert. La conciencia moderna de la banalidad lleva a una obsesión extrema y paradójica por las *idées reçues* y la estupidez burguesa donde la doxa aparece como un obstáculo para el pensamiento individual, la creatividad y la comunicación genuina, y el espacio democrático, su reino, como el lugar degradado de la multitud y su discurso acrítico. La doxa implica, entonces, un grado importante de alienación pero también una violencia por su asertividad indiscutible. La crítica marxista la repudiará por presentarse como evidencia, haciendo pasar por espontáneo lo que es en verdad un producto cultural, y es en esta línea que Barthes la leerá –sin precisarla en esta figura aún– en su temprana *Mitologías* (1999). Allí indicará que "el fundamento de la verificación burguesa es el buen sentido, es decir, una verdad que se asienta en el orden arbitrario de quien la habla" (136). Más adelante en su producción, en *De la obra al texto* (2002) la literatura se definirá, a su vez, en relación y oposición a la doxa:

> El Texto intenta situarse muy exactamente detrás del límite de la doxa (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, su energía de exclusión, su censura?); tomando la palabra al pie de la letra, se podría decir que el Texto siempre es paradójico. (76)

Si aquí la doxa se vincula con la censura, esta figuración se radicalizará en la *Lección Inaugural* (2008), donde poder y censura se extienden al funcionamiento mismo de la lengua. En *El placer del texto* (2008), el tiempo de la doxa (opinión) se opondrá al tiempo de la paradoja (contestación). Aquí el estereotipo aparece como

> La palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sinvergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia. (58)

La relación de Barthes con la doxa es alternativa y simultáneamente de fascinación y repulsión. A lo largo de su obra, la definirá una y otra vez a través de predicaciones metafóricas cuya configuración imita la complejidad del propio objeto (Herschberg Pierrot, 2002). Pero, como ya había señalado Flaubert, no se puede escapar del cliché porque reside en el mismo corazón del lenguaje. Y quizá, entonces, sea mejor exhibirlo y actuarlo antes que evitarlo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2931
Artifara, ISSN: 1594-378X

Como forma y fuerza repetitiva, la doxa se vincula con lo ya dicho e intersecta con el estereotipo. *El pibe Barulo* (1988) de Osvaldo Lamborghini se estructura, precisamente, a través de una repetición casi maníaca y un trabajo insistente con el estereotipo, el cliché y el lugar común como diversas figuraciones que toma la doxa. Allí la novela de aprendizaje aparece como un espejismo: se narra el desarrollo de un personaje joven a través de diversas experiencias que afectan su posición ante sí mismo y ante el mundo, sólo que aquí este sujeto que atraviesa un una formación y, con ella, persigue un sentido, está desencajado. La historia del niño Roberto Arnaldo Gasparparini es una cadena de padecimientos propiciados, principalmente, por su prototípica familia de clase media argentina, tal vez demasiado próxima a la muchedumbre canalla e imbécil que detestaba Flaubert. Su nombre sólo aparece mencionado por el narrador. Los demás personajes optan, en cambio, por una vertiginosa ristra metonímica de apodos: Nal, Pibe Barulo ("por lo de la rima, claro: «me pica el culo, debe ser que anda cerca el 'Pibe Barulo'»" (Lamborghini, 1988:237), Olla Popular, Culón, Gordo Puto, Gordo Llorón, Gordo Lagrimita, Castro Barros.

En tanto la alteridad es el concepto más antipático para el sentido común, como dirá Barthes en *Mitologías* (1999), Barulo, culón de nacimiento por un plan malévolo del Sabio Loco, está condenado a reprimir eso que excede el modelo y para ello debe encontrar la manera de disimular estando apoyado en algo, pero la ambivalencia del lenguaje tampoco perdona:

> *Nal*, que era un inocente (¿o un idiota?) le contó delante de todos su problema. Barto fingió pensar en serio. Luego apagó el cigarrillo, se le acercó y empezó a decirle: — Claro, yo te entiendo, vos querés un apoyo. Decime –se miraban a los ojos- ¿no te gustaría éste — y se señaló hacia abajo.
> *Nal* lo miró. Lo que Barto le mostraba era una enorme verga. (Lamborghini, 1988: 238)

Como señala Barthes (1978), el estereotipo es precisamente "ese lugar del discurso *donde falta el cuerpo*, donde uno está seguro que éste no está" (98). La repetición que configura el estereotipo trama "una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos" (78). En tanto la lógica imperial del lugar común reclama esta anulación, Barulo está, a su vez, "condenado a reprimir su cuerpo, que insiste en hacerse notar, para que todos los estereotipos en que descansa la autoridad subsistan" (Astutti, 2000: 31-32).

La doxa como opinión pública, escribe Barthes (1978: 78), es "la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio". El aprendizaje de Barulo comienza, entonces, por un intento de plegarse lo más posible al consenso, eliminándose para repetir el estereotipo del varón frente a las bromas que lo descalifican como hombre. Pero, aún afecto a escuchar 'cuentos de cojer' con los amigos y una autoridad, además, en materia de fútbol, el cumplimiento solícito de estos rituales de masculinidad no lo exime del terrible drama de su 'parte' que no coincide con el 'todo'. Si la doxa congela, fija –"es Medusa: la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es evidente. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina" (132)– entonces el destino es inapelable: "Nació culón y el Destino no perdona. De culón a «Olla Popular» sólo hay un paso. Gordo puto, «Olla Popular», y hasta se habían dado casos «Culón a Domicilio». Pero ¿por qué? Nadie lo sabía. Pero la verdad es que *culón* rimaba con *puto*, más que *Barulo* con *culo*" (Lamborghini, 1988: 242). La madre –maestra tan frustrada como adepta a los libros de psicología para la atinada educación de sus hijos– deja de ser un bastión para Barulo tras defenderlo una última vez frente a su marido. Pero, "cojida como los dioses durante la noche después de la paliza, ni siquiera notó la desesperación del niño (de «*El niño y su relación con la madre*») y perdió los estribos como una yegua" (248). Esta nueva traición –

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2931 XXXV
Artifara, ISSN: 1594-378X

"¿Por qué no te vas a jugar con tus amigos? Ya me tenés podrida, siempre pegado a mis polleras, gordo puto" (ibid)– impone otra deriva: Barulo adopta un rictus de artista maldito y firma su obra –un retrato fantástico de su ídolo, el arquero de Chacarita– como Gordo Puto.

Escribe el autor: "La Argentina tradicional estaba derrumbándose. Ese derrumbe y la cerca fueron los responsables de que Enrique Ambrosio Gasparparini [Noel, hermano mayor de Barulo] viniera al mundo" (244). El primer derrumbe ocurre con la concepción de la familia: la apretada contra la cerca de Vitorio a la madre que desemboca en el embarazo. El segundo derrumbe se dará en la pelea de todos contra todos donde esta familia de precaria constitución acaba por romperse. En medio de la discusión, Barulo quiere suicidarse, se saca el cinturón para colgarse, pero su primo Barto lo intercepta con el culo al aire y lo viola: al fin, "el destino empezaba a funcionar" (ibid). Es así como, apelando a otra frase hecha, "se destruyó la familia, o digamos, «se construyó sobre nuevas bases»" (ibid). Tras la firma y la constatación empírica facilitada por Barto, Barulo decide convertirse en el destino deparado por la rima. Pero el devenir-puto tras la violación no presenta un mejor panorama y opera meramente como una repetición del estereotipo-mujer/actriz:

> –¿Cómo, no te quedás a almorzar? –empezó a decir Gordo Llorón, pero los sollozos le impidieron continuar. Aunque logró agregar:
> -Claro, ahora que me cojiste…- Y se largó a llorar como las actrices mesándose los cabellos y tratando de que un rimmel imaginario no le manchara la cara. (267)

La subjetividad alternativa no constituye una fuerza de choque porque aparece convertida en una mercancía de moda y, así, neutralizada. Barulo aprende un tono como simulacro en clave kitsch donde se monta la jerga de la mujer entreverada con un discurso folletinesco-melodramático. La extranjeridad de este estilo estereotipado se acentúa por el uso del 'tu':

> -¿Te garchó o no te garchó? Contestame claramente.
> - ¡Ay! Qué guarango. Está bien, me rebajaré a tu lenguaje, que excluye el amor. Te lo diré en tu dialecto, pobre gaceta aberrante, así me dejas tranquila, pues quiero ponerme crema y arreglarme las cejas. Aunque hoy no vaya a verlo, me llena de ternura arreglarme, embellecerme para él. Pues sí, como tú asquerosamente dices, "me garchó", introdujo su poderosa virilidad en mi cuerpo, en ese aro que sólo lo esperaba a él. (270)

En esta primera deriva de la subjetividad se reemplaza una identidad fija estereotipada por otra: "¿Te das cuenta? «Mi conchita divina», me dijo. Me reconoció como su mujer" (272). Así, como escribe Perlongher, "los marginales reiteran, en una representación que no por grotesca deja de ser virtual, los rituales de la normalidad" (Perlongher citado en Palmeiro, 2011: 65). El margen tampoco es eficaz para el cuerpo a cuerpo con la doxa donde el cuerpo se pierde y así la repetición del lugar común se afirma.

Existe, no obstante, otra deriva que sorprende incluso al mismo autor:

> Aterrado tal vez por su Elizabeth en vez de Nal. Cuando había empezado por Nal –lo confiesa– estaba más tranquilo. Huía del mundo hacia la Cartuja de Nal, jugaba incluso a la sátira política y al arte ingenuo. Pero fue él mismo quien lo transformó en Elizabeth, se tentó, quiso hacer un mundo de yeso que no avisa, de golpe se raja. (Lamborghini, 1988: 296-297)

Elizabeth es un desvío que impone otro aprendizaje, no como evolución, sino como fuga:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2931
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Elizabeth, rolliza, con una bata transparente ajustada al cuerpo con agresiva exageración, se colocaba sus lentes de contacto color verde haciendo muecas irónicas frente al espejo. Callaba, miraba a su madre con una sonrisa hiriente. Sólo hablaba, pero sin siquiera mirarlo, cuando pasaba junto a su padre, cuyo pelo se había vuelto completamente blanco. Pasaba, y al pasar, pasaba, hacía siempre el mismo comentario. (El ruiseñor le cantaba pero Elizabeth pasaba sin mirarlo, sólo comentaba:
> –Mamá se atormenta por mi posible vejez prematura. Mamá se olvida que yo he muerto y resucitado.) (295)

Como indica Adriana Astutti (2000), Barulo decepciona a la novela. No se vuelve puto como se auguraba con insistencia sino que "se volvió, fuera de la matriz, cuando los estereotipos se invierten, mujer. Ese es el fin de los misterios y el comienzo de la pura exterioridad" (41). Elizabeth, la muerta-viva, es el no-lugar, lo desclasificado. Elizabeth no copia porque "no necesitó maestros para aprender que no hay manera de aprender a morir" (Lamborghini, 1988: 297), es pura superficie ("Ven, padre, aquí se prueba y se impone un nuevo maquillaje" [275]) y simulacro alucinado ("Basta que conviertas en un secreto la marca de corpiño que usas, y que te detengas luciendo tu torso puramente masculino porque el top-less que se alucina es feroz al lado de cualquier par de senos" [ibid]). Ya no se trata de destruir los signos sino de actuarlos, como propone el Barthes de la *Lección inaugural* (2008). En esta instancia Barulo no se asume en un estereotipo donde el cuerpo siempre falta sino que construye, alucina un cuerpo nuevo en transformación y deformación: rollizo en contraposición a las lánguidas seductoras de Poe que evoca su nombre, artificial por los lentes de contacto, expuesto por la bata transparente. Como escribe Barthes (1978), "es precisamente porque, sin duda, no tengo el mismo cuerpo que ellos; mi cuerpo no puede amoldarse a la generalidad, al poder de generalidad que está en el lenguaje" (186-187). Contra "la regla (la generalidad, el estereotipo, el ideolecto: el lenguaje consistente)" (Barthes, 2008: 57) y los dispositivos de poder que entrañan, Elizabeth resiste a través de interferencias e interrupciones que abren la posibilidad a otra forma innovadora de ser y estar en el mundo. La interioridad es reemplazada por una forma de autoconstrucción de "un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel" (Sibila, 2008: 28). Es la vuelta de tuerca al estereotipo que encuentra Barthes (1978):

> En él, otra dialéctica se esboza, busca enunciarse: la contradicción de los términos pierde fuerza en él por el descubrimiento de un tercer término, que no es un término de síntesis sino de deportación: todo regresa, pero regresa como Ficción, es decir, en otro nivel de la espiral. (79)

Pero la novela insiste en los desvíos ('la novela salta', advertirá el autor) y Elizabeth se eclipsará para ver aparecer a un renovado Barulo-puto que sale a yirar con el Gordo Sonrisa –que había sido anteriormente asesinado por Noel–; o un Nal adulto –la versión de Barulo en una novela previa, *La causa justa*– trabajando en la fábrica. Se trata de una operación de irrupción permanente y ubicua que descarta cualquier idea de sujeto o experiencia plena, autosuficiente, imponiendo en cambio un "devenir que no cesa, cuyo acceso es siempre fracturado, dudoso, pero no por eso menos abrumador" (Garramuño, 2009: 42). Contra el estereotipo que fija como Medusa y encasilla, aquí se propone una ficción de la identidad que no es ya la ilusión de una unidad sino "el teatro de la sociedad donde hacemos comparecer a nuestro plural" (Barthes, 2008: 82).

En *El pibe Barulo* la impostación del tono de una novela de formación colisiona con el naturalismo de tinte observacional-positivista haciendo estallar las categorías como un modo más de dar cuenta de ese otro estallido que todavía estaba por venir: la destrucción de la familia de clase media argentina y la irrupción de nuevas subjetividades inestables que se

acentuarán tras el neoliberalismo. En cuanto a la apelación al saber que se quiere objetivo, escribe Barthes (1978):

> Se coloca una expresión aparentemente expletiva ("como se sabe", "es bien conocido que…") encabezando ciertos desarrollos: remite así a la opinión común, al saber de todos, la proposición que se va a tomar como punto de partida: se adjudica la tarea de reaccionar contra una banalidad y a menudo, lo que tiene que burlar no es la banalidad de la opinión común sino la suya propia; el primer discurso que se le ocurre es banal, y solo luchando contra esta banalidad original es como puede, poco a poco, escribir. (147)

La novela de Lamborghini inicia montando una escenografía con tono de informe objetivo para desbarrancarlo: se describe al culón prototípico ("El culón es, en general…", Lamborghini, 1988: 233), se lo compara con el caso de estudio particular de la novela, Nal, marcando sus diferencias y similitudes, y se detallan los experimentos más o menos científicos que abonan las pruebas ("También se comprobó que…" [234]). Más adelante, el narrador se pregunta: "¿por qué un gordo no acepta el acoplamiento gordo/puto? Es un tema apasionante para investigar" (254). En la misma línea, agrega: "Ignoramos por qué se dice de alguien (…) que «es más boludo que las palomas». Estos baches mentales –institutos, deben ser investigados" (260). *El pibe Barulo* es una suerte de *Bouvard et Pécuchet* de bolsillo, pero aquí todo aparece disminuido, desmadrado, contra "el vértigo [que] proviene de lo ilimitado y de la locura" (Herschberg Pierrot, 2002: 40, la traducción es mía) y a la obsesión enciclopédica de los personajes de Flaubert, Lamborghini opone una reproducción destructora de los códigos de opinión corrientes a nivel micro, glosas leves y breves, raptos de rimas y frases oídas, cánticos de este nuestro país, la Gran Llanura de los Chistes donde las bromas acaban en asesinatos o el lugar común en violación y muerte[1].

Los 'baches mentales', el estereotipo, las frases hechas, son uno de los objetos predilectos de la poética lamborghiniana que está como embelesada por el fulgor del lugar común, por el persistente cántico de las sirenas de la estupidez. Como escribe Flaubert (1997: 43-44), "la mediocridad se sacia con esa comidilla de cada día que, bajo una apariencia de seriedad, oculta el vacío". Quizá sea Lamborghini, de nuestras latitudes latinoamericanas, uno de los autores con el oído más atento para percibir los murmullos atronadores de la doxa, y con la mano más firme para desarmarlos en una escritura que los revela en sus aporías y contradicciones. Mientras todo el mundo clama por 'cada cosa a su tiempo', "hay miles de personas virtuosas que pujan fuerte por cada cosa a sus siete meses" (Lamborghini, 1988: 293) y que se decepcionan "al escuchar los mismos lugares comunes: 'el planeta ha muerto, el tiempo de gestación normal de un cachorro humano son nueve meses, la familia se desintegra en un solo día" (ibid). Contra esa banalidad, o con esa banalidad en contra, se escribe.

"La Doxa", escribe Barthes, "no es triunfalista, se contenta con reinar: difunde, empalaga: es una dominación legal, natural: es un manto general extendido con la bendición del Poder: es un Discurso universal, un modo de jactancia ya emboscado en el mero hecho de 'sostener' un discurso (sobre algo)" (164). Los dispositivos del poder no están presentes únicamente en las palabras autorizadas del saber que se invocan vía la reescritura del naturalismo positivista sino que también refulgen en otros mecanismos del intercambio social: clases, grupos, modas, opiniones corrientes y relaciones familiares o privadas. En todos los casos, es

[1] Gabriel, un muchachito pueblerino de paseo por la capital, asediado por los fantasmas de los hembrones del centro que conquistaría y no tuvieron lugar, acaba acostándose, para 'no volver con las manos vacías', con un puto al que luego termina por asesinar. En *La causa justa*, un amigo jura a otro que, si fuese puto, le chuparía la pija. Un 'simple chiste' que Tokuro no comprende: la diatriba es cumplir la palabra o la muerte. Y se cumple, sólo que demasiado tarde, cuando Tokuro ya mató a Janski, su único amor: melodrama distópico que se salda con su propio suicidio.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2931
Artifara, ISSN: 1594-378X

el lenguaje el objeto donde el poder se inscribe, pues "el lenguaje es una legislación, la lengua es su código" (Barthes, 1978: 95), toda lengua es desde el vamos clasificación y toda clasificación es opresiva. Si *Tadeys* elabora un imperio y una lengua soez que lo sostiene (Rosa, 2003), *El pibe Barulo* es Imperio del Lugar Común tanto de los géneros que glosa como de los estereotipos que gobiernan e impiden la vida.

El trabajo radical de Lamborghini con la inversión y la exposición –como se dice de una fractura *expuesta*- del peso y el alcance y el delirio de la doxa es un trabajo contra la náusea que, como indica Barthes, "llega en el momento en que el enlace de dos palabras importantes se sobrentiende [*va de soi*]. Y desde el momento en que una cosa está sobrentendida [*va de soi*], la abandono" (2008: 59). Contra lo que va de suyo o de Sullo –ese linotipista erudito que no leía jamás, pero sus subrayados eran perfectos– Lamborghini se ubica con comodidad en el estereotipo y en las formas más aparentemente banales de las frases hechas –"para ocuparse de esas cosas hay que tener más culo que cabeza" (Lamborghini, 1988: 244), "hacer de su culo un pito" (252)- y da cuenta de su peligrosa doble vida: "Lo soportable abunda más de lo que se cree, disfrazado de «horror», como si dijéramos (lo estamos diciendo): los terrores de la Edad Media no son la Inquisición, el fanatismo, la hoguera, etc, sino –nada, absolutamente nada, o una gallina picoteando maíz" (ibid). Estos giros del lenguaje aparentemente inocuos acaban por marcar destinos, demoler mundos, es el sismo porque tomar la palabra es ya estar sujetado, pues "toda la lengua es una acción rectora generalizada" (Barthes, 1978: 95) en un lenguaje que no es ni informativo ni comunicativo sino sobre todo transmisión de consignas (Deleuze y Guattari, 1988).

La doxa actúa como un inhibidor químico de lo singular, es el lugar donde el cuerpo no está o está muerto y si asegura una zona de confort y control es porque no hay nada en juego, entregarse carnalmente a ella es volverse un muerto vivo. Si en un Barthes temprano lo importante es des-cubrir los mecanismos de acción de la doxa, ya más adelante en su producción pareciera ser que no hay qué encubrir porque debajo no hay nada, y entonces doxa y banalidad abren un nuevo ámbito que la escritura se apropia para hacer todo de ficción y así, al poner en escena al lenguaje, "reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático" (Barthes, 1978: 99). Hay regodeo en volver a estas palabras ya dichas, un auscultar su decir afónico, lo evidente, lo inicuo que toma dimensiones monstruosas. Lamborghini detecta la enorme violencia que late en el corazón de lo evidente. La asertividad es la madama-meretriz en el imperio del lugar común, su soberanía se labra a fuerza de ser incontestable, quita el habla y permite sólo la repetición, siendo tanto el modo de operación de una sociedad entera pero también del lenguaje, que no es la vida sino que da órdenes a la vida (Deleuze y Guattari, 1988: 82). Tanto en *El pibe Barulo* como en los planteos de Barthes doxa y lugar común no son únicamente artefactos de naturalización que es preciso exhibir en su incerteza sino también espacios de ambigüedad donde es posible hacer decir a lo dicho lo otro de sí mediante la escritura. "El lenguaje", dirá Barthes, "no está del lado de la verdad ni del lado del error. Está de ambos lados a la vez, de forma que no podemos saber si es serio o no" (Barthes, 1976: s.p., la traducción es mía). De allí que la potencia de la escritura, que para Barthes es siempre paradójica, es mostrar que el sentido toma siempre los dos sentidos a la vez, las dos direcciones a la vez, en un movimiento donde la paradoja no sólo destruye al buen sentido como sentido único sino también al sentido común como asignación de identidades fijas (Deleuze, 1969).

Y porque, en fin, como declama León Bloy (1977) en su *Exégesis del Lugar Común* "¿de qué se trata, en efecto, sino de arrancar la lengua a los imbéciles, a los temibles y definitivos idiotas de este siglo?" (17), contra la generalidad que impone la doxa pero también el lenguaje –"en cada signo", dirá Barthes, "duerme ese monstruo: un estereotipo" (Barthes, 1978: 96)– la escritura proclamará la urgencia de la singularidad, del no-da-lo-mismo. Hay un paso de allí

al grito de Nal, joven semiólogo, que se queja porque 'cualquier palabra les da lo mismo'. Un caso grave pues, como dirá Lamborghini en otra novela, una palabra trae a la otra y otra palabra trae Hiroshima. Quizá haya también un Hiroshima en el corazón de cada lugar común y la tarea de la escritura no sea otra que la de arrancar la lengua a los idiotas y a la lengua del orden de la lengua, haciéndola salir de sus goznes, para inscribir, certera, aguda, altisonante, disruptiva, una singularidad: una escritura.

Bibliografía

AMOSSY, Ruth (2002) "Introduction to the Study of Doxa", *Poetics Today*, 23.3, pp. 369-394.

ASTUTTI, Adriana (2000) "Osvaldo Lamborghini: El pibe Barulo", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8. Disponible online en: http://www.celarg.org/int/arch_publi/astuttib8.pdf.

BARTHES, Roland (2002) "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

—— (2008) *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— (2008) *Lección Inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— (1999) *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI,.

—— (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.

—— (1976) "«La crise de la vérité », entretien sur Bouvard et Pécuchet", *Magazine Littéraire*, 108. Edición digital.

BLOY, León (1977) *Exégesis de lugares comunes*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.

DELEUZE, Gilles (1969) *Lógica del sentido*, edición electrónica de www.philosophia.cl

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.

DUFAYS, Jean-Louis (2002) "Received Ideas and Literary Reception: the Functions of Doxa in the Understanding and Evaluation of Texts", *Poetics Today*, 23.3, pp. 443-464.

FLAUBERT, Gustave (1997) *Razones y osadías*, Barcelona, Edhasa.

GARRAMUÑO, Florencia (2009) *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

LAMBORGHINI, Osvaldo (1988) "El pibe Barulo" en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

—— (1988) "La causa justa" en *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

—— (2004) *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Sudamericana.

HERSCHBERG PIERROT, Anne (2002) "Barthes and Doxa", *Poetics Today*, 23: 3, pp. 427-442.

PALMEIRO, Cecilia (2011) *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.

ROSA, Nicolás (2003) "Osvaldo Lamborghini: Política y literatura. Grandeza y Decadencia del Imperio" en *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

SIBILA, Paula (2008) *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, FCE.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2931
Artifara, ISSN: 1594-378X

Este PDF del número 19
(2019) de
Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas
se terminó de componer
a 14 de agosto de 2020,
día de San Arnulfo de Soissons,
que introdujo el uso de agua
hervida en la fabricación
de la cerveza para
hacerla más
saludable.

ISSN: 1594-378X