Artifara 20.1

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

luxuria

2020

Artifara

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 20.1

enero–julio 2020

ARTIFARA 20.1 (2020)
enero-julio
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: Sofía Carrascón Garrido, sobre una imagen de *Los siete pecados capitales (lujuria)* de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco

Índice

Contributi / Contribuciones

Rosana Ariolfo, “Rasgos de oralidad en El matadero de E. Echeverría y su traducción al italiano”, pp. 7-21

Nuria Lorente Queralt, “La apertura del segundo taller de imprenta en México: Antonio de Espinosa y el desarrollo de la tipografía americana”, pp. 23-34

Pino Menzio, “Una forma del pensiero. Ortega y Gasset e il saggio come spazio comune tra filosofia e letteratura”, pp. 35-46

Belén Mateos Blanco, “De *La glorieta de los fugitivos* a *Las aventuras e invenciones del profesor Souto*: intertextualidad e intratextualidad en los microrrelatos de José María Merino”, pp. 47-57

Felisa Bermejo Calleja, “La enseñanza de español en la Facultad de Magisterio de Turín (1936-1970)”, pp. 59-82

Laura Ferro, “Un Lope contemporáneo: El castigo sin venganza de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2018-2019)”, pp. 83-100

Iole Maria Caterina Scamuzzi, Marida Rizzuti, “Don Quixote is not dead. Believe, Sancho. Believe!”, pp. 101-125

Simone Greco, “Combinaciones léxicas fijas y determinante en español e italiano”, pp. 127-149

Matteo Lobina, “La realidad mata, la ficción salva. Disimpegno morale e paura del reale in El impostor (2014) di Javier Cercas”, pp. 151-164

Hans Christian Hagedorn, “Don Quijote en el jazz italiano”, pp. 165-179

Gabriele Bizzarri, “Bibliotecas ‘en abismo’: Mutis y Maqroll en el espejo (o de cómo sobrevivir a la postmodernidad flotando sobre libros)”, pp. 181-200

Carlo Basso, “Ante o Anti-tridentini? Matrimoni irregolari nel Persiles”, pp. 201-232

Daniela Zizi, “Las (im)posibilidades traductológicas en el ámbito de la poesía oral de improvisación”, pp. 233-252

Julián Santano Moreno, “Volksgeist en Joaquín Costa y en el joven Unamuno. Individuo y colectividad en la creación literaria”, pp. 253-279

Pablo Lombó Mulliert “«La gritería de las ranas»sobre las traducciones italianas del cuento «Macario»” de Juan Rulfo, pp. 281-288

Angela Di Matteo, “Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel”, pp. 289-299

Jesús F. Cáseda Teresa, “Algunas noticias biográficas de Diego de San Pedro”, pp. 301-314

Adrián J. Sáez “«No merece la pena vivir tanto»: las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, pp. 315-324

Marginalia

Veronica Orazi, “Recensione di Barbara Greco, *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*”, pp. 327-330

Nicole Stella, “Recensione di Pedro Mairal, *Il gran surubì*”, pp. 331-334

Cecilia Manzione "Reseña de Félix San Vicente y Alfonso Zamorano Aguilar con Sergio Rodríguez Tapia, Gramática y aprendizaje de lenguas. Enfoques gramatológicos, metalingüísticos y textuales", pp. 335-342

Pedro J. Plaza González, "Jesús Baena Criado, *Amaro*: Mitología y zoología simbólica para viajar al centro del dolor humano", pp. 343-348

Shai Cohen, "Fernando José Pancorbo, *Joseph Penso de Vega: la creación de un perfil cultural y literario entre Ámsterdam y Livorno*", pp. 349-350.

Veronica Orazi, "José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero", pp. 351-354

Contributi / Contribuciones

Rasgos de oralidad en *El matadero* de E. Echeverría y su traducción al italiano

ROSANA ARIOLFO
Università degli Studi di Trieste

Resumen
No cabe duda de que son muchos los problemas que plantea traducir un texto literario. Cuestiones como la distancia temporal y cultural, el léxico, la sintaxis, la utilización de figuras retóricas, los registros, etc., obligan al traductor a reflexionar acerca de las estrategias y de las técnicas de traducción que mejor se adecuan a su proyecto, por lo que asume el rol de intérprete, mediador y re-escritor. En el presente artículo nos proponemos identificar y clasificar algunos fragmentos de oralidad extraídos de una obra breve, pero compleja, El matadero, de Esteban Echeverría –conocido panfleto político del romanticismo argentino–, para luego plantear el problema que implica su trasvase al italiano a través del análisis de las técnicas adoptadas en las dos traducciones italianas publicadas hasta el momento.

Abstract
There is no doubt that there are many problems with translating a literary text. Issues such as temporal and cultural distance, vocabulary, syntax, the use of rhetorical figures, registers, etc., force the translator to reflect on the translation strategies and techniques that best fit his/her project, so that s/he assumes the role of interpreter, mediator and re-writer. In this article we propose to identify and classify some fragments of orality extracted from a short, but complex work, *El matadero*, by Esteban Echeverría –a well-known political pamphlet of Argentine romanticism–, to pose the problem that implies its transfer to Italian, through the analysis of the techniques adopted in the two Italian translations published so far.

1. EL HABLA ESCRITA EN LOS TEXTOS LITERARIOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES TRADUCTÓLOGICAS

El interés por el estudio de la oralidad escrita como estrategia discursiva y comunicativa en los textos literarios, en especial narrativos, está creciendo notablemente (Narbona Jiménez, 1992; Mariottini, 2007; Del Rey Quesada; 2015 etc.), incluso en lo que respecta a la combinación lingüística italiano-español. Dicho interés también está aumentando en el ámbito de la traducción (Brumme, 2008; Brumme y Resinger, 2008; Calvo Rigual y Spinolo, 2016; Morillas García, 2016; Briguglia, 2011; Cadera, 2011a, 2011b, etc.), que requiere especial cuidado si se trata de textos que contienen diálogos en los que diferentes variedades diafásicas, diastráticas y diatópicas caracterizan a los personajes de una obra según el mayor o menor prestigio con que dichas variedades cuenten. Quien traduce un texto con las mencionadas características debe entonces intentar "salvarlas" en la operación de trasvase a la lengua meta, pues es fácil que la variedad prestigiosa utilizada en la narración se contraponga a una menos prestigiosa empleada en los diálogos (Rosa, 2015: 92), con todo lo que esto significa en términos de caracterización de los personajes.

En la narrativa ficcional, la presencia de los rasgos orales con los que un autor intenta reproducir un diálogo de la manera más realista posible, proporcionando vivacidad y naturalidad al discurso de sus personajes, ha recibido numerosas denominaciones: *parlato*

Rosana ARIOLFO, "Rasgos de oralidad en *El matadero* de E. Echeverría y su traducción al italiano", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 7-21.
Recibido el 12/07/2019 · Aceptado el 01/10/2019

scritto (habla escrita) (Nencioni, 1983: 175), oralidad construida (Krefeld, 1990: 245), oralidad prefabricada (Chaume Varela, 2004: 168) oralidad fingida (Brumme, 2008: 8; Brumme y Resinger, 2008b: 7), oralidad ficticia o ficcional (Brumme, 2012: 28), voz ficticia (Brumme, 2012: 48), oralidad de ficción (Schneider-Mizony, 2010: 80), ficción de la oralidad (Blanco, 2015: web), mímesis de la oralidad (Narbona Jiménez, 2001: 189; López Serena, 2007: 199), etc., términos que en su mayoría, como señala Morillas García, exceptuando el sintagma acuñado por Nencioni, revelan la artificiosidad y la dificultad de trasladar fielmente los aspectos de la oralidad cotidiana o real a la escritura, operación que implica en sí misma una traducción y que, como tal, incluye indefectiblemente alguna 'infidelidad' a aquello que se busca representar pues, de lo contrario, se trataría de una transcripción y no de una recreación (Morillas García, 2016: 58). En efecto, tanto el adjetivo *construida*, como el participio *fingida* o los sustantivos *ficción* o *mímesis* subrayan la intervención de un agente, de alguien que construye una determinada ilusión del lenguaje hablado, que marca el hecho de que se trata de una técnica empleada por un escritor para crear la ilusión de un habla auténtica que caracteriza la manera de hablar de sus personajes (Brumme, 2008: 7-9). Haßler habla de oralidad fingida como el lenguaje escrito concebido como si fuera hablado (Haßler, 2008: 122). Sin embargo, no todos los recursos que son posibles en el habla pueden ser reproducidos en el medio escrito. Solo algunos fenómenos que caracterizan el habla se reconocen, podría decirse por convención, como elementos evocadores de la oralidad, mientras que muchos otros recursos —como los anacolutos, las rupturas sintácticas, los falsos comienzos, las vacilaciones, las interrupciones, los solapamientos, la pobreza léxica, los vulgarismos— son filtrados casi indefectiblemente al plasmarlos en la es-critura, sobre todo si se trata de textos literarios, porque podrían irritar a muchos lectores (Haßler, 2008: 123).

De todos modos, son muchos los textos literarios que se caracterizan por el rol fundamental que en ellos cumple la oralidad, construida ya sea con los recursos propios de la literatura (como las técnicas narrativas) o con herramientas lingüístico-pragmáticas (como el uso de variedades lingüísticas, introducción de léxico argótico o jergal, indicaciones sobre la gestualidad, interjecciones, algunos conectores, la parataxis, la deíxis, etc.). Según Morillas García, el autor de un texto dispone también de instrumentos que lo ayudan a poner por escrito incluso la entonación, característica de la oralidad, como la sintaxis, los signos de puntuación o las indicaciones que da el mismo autor de una obra, lo cual le permite al lector 'oír' las voces de los personajes (Morillas García, 2016: 58-59). Cuando se traduce un texto con dichas características, añade la autora, el habla escrita debería traducirse como tal y no como lenguaje estándar, a pesar de que parezca imposible trasladar a la lengua meta determinados aspectos (Morillas García, 2016: 59). Esto significa que el traductor debe trabajar con mucha perspicacia para lograr proyectar y llevar a cabo rigurosamente el proceso de trasvase, partiendo de una lectura profunda del texto original. Su análisis previo del discurso requiere precisión para lograr el mejor resultado en la re-creación y en la re-expresión del texto meta. La traducción de textos en los que el lenguaje de los personajes quiere dar la impresión de oralidad es muy difícil puesto que el traductor debe tratar de utilizar recursos que denoten una oralidad bien perceptible, evitando, en la medida de lo posible, atenuaciones y, al mismo tiempo, debe adecuarse a los cánones de la cultura textual y literaria de llegada. De todos modos, subraya Cadera, el potencial evocativo del rasgo oral no depende exclusivamente del traductor, sino también de la capacidad que tenga el lector para interpretar y reproducir mentalmente la oralidad del texto escrito (Cadera, 2011b: 47).

Traducir el habla escrita, señalábamos al comienzo, se transforma en una tarea aún más ardua si la oralidad refleja también una variedad diatópica y diastrática determinada que en el texto de origen no resulta accesoria, como es el caso de El matadero. Esto dificulta la labor del traductor, quien debe afrontar un verdadero problema de traducción que ha de ser

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

solucionado "mediante procedimientos traslativos que forman parte de la competencia traductora" (Nord, 2009: 233). Dicho problema puede manifestarse tanto en la recepción del texto de partida como en la producción del texto de llegada, lo cual, según Bell (1991: 188, en Hurtado Albir, 2001), convierte "la fase de análisis o la de síntesis en no automáticas".

Considerando que El matadero es una obra que se coloca a cierta distancia temporal y cultural respecto de los actuales destinatarios, es evidente que el traductor debe por fuerza tomar algunas decisiones precisas. La actualización y la arcaización, explica Salmon (2017: 200-202), son dos estrategias vinculadas estrechamente con los rasgos lingüísticos, estilísticos y culturales expresados a través de la temporalidad del TO. La primera implica eliminar la distancia temporal entre el TO y el TM de modo que el lector del texto de llegada, contemporáneo del traductor, perciba una sensación análoga a la percibida por el lector del TO, coetáneo del autor.

La segunda, en cambio, implica marcar la distancia temporal ente el TO y el TM. Es decir, traducir el texto original de manera que el texto de llegada sea percibido por el lector de llegada, contemporáneo del traductor, tal como la obra original es percibida hoy por el lector del texto de origen, coetáneo del traductor.

De las dos, la segunda es la más compleja y riesgosa, dado que el traductor, explica Salmon (2003: 206), debería contar con una serie de competencias que difícilmente un único traductor podría reunir: tendría que dominar una determinada variedad de lengua cronológicamente y tipológicamente equivalente a la del TO, ser un experto en historia de la lengua, conocer perfectamente las literatura y la tipología textual en la que se encuadra el texto de origen y su equivalente en la cultura meta, etc., aunque podría no encontrar correspondencias. Los riesgos serían excesivos y no habría relación entre el esfuerzo y el resultado del proyecto que, como subraya Errico (2013: 57), podría derivar en "una variedad poco creíble, artificial e involuntariamente macarrónica". Si bien, por lógica, la estrategia por la que se debería optar es la arcaización, por ser El matadero una obra escrita en la misma época en que se desarrollan los hechos, tal vez lo más recomendable sería actualizar el texto arcaizando algunos elementos que marquen levemente la distancia temporal.

En el caso que nos ocupa, un elemento clave de la obra que merecería la pena arcaizar es el de la forma de tratamiento. Sin embargo, como veremos más adelante, es imposible trasladar al sistema alocutivo del italiano las connotaciones que refleja el texto de partida.

Por lo que respecta a las estrategias que se pueden adoptar frente a la distancia cultural entre el TO y el TM, la situación es análoga a la anterior. Salmon (2017: 206) menciona tres operaciones posibles: *omologazione* (domesticación, *domestication*), *straniamento* (extrañamiento, *defamiliarization*) y *estraniamento* (extranjerización, *foreignisation*). La primera implica eliminar algunos o todos los elementos culturales ajenos a la cultura de llegada. La segunda consiste en explicitar en el texto de llegada informaciones que son implícitas al lector del texto de origen. La tercera es paradójicamente, según Salmon, una estrategia de no-traducción que consiste en no explicitar al lector del texto de llegada lo que para el lector del texto de origen es fácilmente comprensible sin necesidad de explicaciones. Por otro lado, adoptando esta estrategia se corre el riesgo de que el TM sea incomprensible. Para evitar la extranjerización lo más acertado sería adoptar la estrategia de extrañamiento aplicando la técnica de la explicitación (ya sea por generalización o hiperonimia, que por especificación o hiponimia) para facilitarle al lector de llegada la comprensión de lo que es extraño para él, pero familiar para el lector de origen.

En definitiva, tal vez lo más oportuno sería adoptar la estrategia de actualización, introduciendo algunos elementos arcaizantes, junto a una estrategia de domesticación, trasladando también al texto de llegada elementos de extrañamiento, de modo que el lector pueda percibir un equilibrio entre los elementos nuevos, sorprendentes, que no se esperaba, y otros elementos que reconocerá con facilidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA

En el presente trabajo mostraremos de qué manera se representa la oralidad que caracteriza a los personajes de esta breve pero compleja obra del Romanticismo argentino. Destacaremos algunas características lingüísticas histórico-idiomáticas, correspondientes al momento histórico y al uso de la época (uso alternado del voseo/tuteo y de las formas pronominales de segunda persona plural ustedes/vosotros), y otros rasgos que denotan la inmediatez comunicativa, común en cualquier actividad de habla (Koch-Oesterreicher, 2007: 25), como el fraseologismo coloquial (Corpas Pastor, 1996), las locuciones y el vocabulario soez, que plantean problemas de traducción (Hurtado Albir, 2001: 286-289) al italiano. Una vez elaborado el corpus de análisis, describiremos y cotejaremos algunas unidades lingüísticas del texto de origen (TO), La cautiva/El matadero, edición de Leonor Fleming (Cátedra, 2006, décima edición), con las soluciones de traducción encontradas en las dos versiones italianas publicadas hasta el momento, ambas en 2010, *Il mattatoio* (Portaparole 2010), realizada por Ana Valeria Dini (TM1) e *Il mattatoio* (Aracne 2010), realizada por la Officina di traduzione letteraria Ispanoamericana (OTLI) (TM2).

Para el análisis se tomarán en consideración las técnicas de traducción propuestas por Salmon (2017: 212-220) y por Hurtado Albir (2001: 268-271). Salmon propone cuatro categorías de técnicas en las que se puede incluir todo tipo de acción llevada a cabo por el traductor para lograr un grado de equivalencia satisfactorio entre el TO y el TM: explicitación (o amplificación, en términos de Hurtado Albir) por generalización o por particularización, condensación (para Hurtado Albir, concentración), compensación y desplazamiento. Hurtado Albir menciona también la adaptación, la ampliación lingüística, el calco, la creación discursiva, la descripción, la elisión, el equivalente acuñado, la modulación, el préstamo, la sustitución, la traducción literal, la transposición y la variación.

A continuación, tras haber explicado los objetivos del trabajo y la metodología empleada, contextualizaremos brevemente la obra y analizaremos las técnicas de traducción adoptadas en las dos versiones italianas de *El matadero*.

3. *EL MATADERO*, DE ESTEBAN ECHEVERRÍA

El matadero, escrito entre 1838 y 1840 por Esteban Echeverría, permaneció inédito hasta 1871, cuando Juan María Gutiérrez lo hizo publicar, veinte años después de la muerte de su autor, en la Revista del Río de la Plata. Posteriormente apareció en el V volumen de las *Obras Completas*, publicado en Buenos Aires entre 1870 y 1874, que se puede considerar verdadera edición-fuente. Se trata de un texto sociológico y político de difícil clasificación: lo han definido cuadro de costumbres, ensayo o cuento, crónica, alegoría sobre la violencia del poder, gacetilla partidista, *pamphlet* político (Pupo Walker, 1973; Crovetto, 1977; Antonucci, 1983). Podemos decir que encierra todos estos aspectos para expresarlos en una unidad narrativa que es una suerte de "borrador de sociología rioplatense en el que se oponen arquetipos sociales que Esteban Echeverría hace coincidir con bandos políticos y mundos morales en conflicto. […] Alegoría de la situación argentina, *El matadero* es por esta razón un relato cuya estética es funcional a su política" (Altamirano y Sarlo, 1997: 43-45). Para describir la sociedad del matadero, el autor recurre a los procedimientos del discurso ficcional: entre ellos, la mímesis oral y los varios niveles de lengua en los diálogos que recorren el cuadro de costumbres o que marcan los momentos más dramáticos del relato.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

3.1 La obra y su contexto

El contexto histórico en el que nace *El matadero* está marcado por el apogeo del poder del dictador Rosas y por el exilio de los intelectuales argentinos de la oposición, entre ellos Echeverría. Las dos fuerzas antagónicas, portadoras de dos distintos modelos de organización nacional y de distintos intereses, se disputan el gobierno del país, en una lucha sanguinaria que destroza la Argentina. Unitarios, sostenedores de la civilización europea, cultos y de tendencia liberal, contra federales, expresión de lo americano, sostenidos por el pueblo y por la Iglesia.

La historia está ambientada en un espacio típico aunque poco convencional, *el matadero* de Buenos Aires, reino de los federales. La narración comienza con la falta de carne durante la Cuaresma en Buenos Aires, entre 1838 y 1840. Un diluvio interrumpe la entrada de animales al matadero de la Convalecencia, determinando rápidamente un estado de grave carestía. Cuando por fin cesa el temporal, y para calmar los ánimos, el Restaurador ordena que se lleven cincuenta reses al matadero. Los corrales se llenan de carniceros y curiosos que vitorean al gobierno. Aparece entonces una muchedumbre hambrienta que lucha por recoger las inmundicias que descartan los carniceros. El espectáculo que se describe es repulsivo y violento. Todo se convierte en una bulliciosa comparsa de achuradoras, carniceros, negros, mulatos, animales que se arremeten unos contra otros entre lodo, sangre y grasa. De repente, el último animal que quedaba para la matanza, un toro rebelde, logra escapar y provoca la muerte de un niño cuya cabeza cae rodando al suelo en medio de la indiferencia de los espectadores. Durante la violenta fuga, el toro se cruza con un "cierto inglés" montado a caballo, de regreso de su saladero, que ante los gritos y las burlas de la chusma, cae en el barro. Finalmente acorralan y atrapan al animal y Matasiete, emblema de la barbarie federal, hombre de pocas palabras y mucha acción, se ocupa de descuartizarlo. Cuando todos están atentos a su descuartizamiento, aparece un joven unitario. Rápidamente capturan y atan al forastero para conducirlo a la casilla, donde lo injurian cortándole el cabello y el bigote "a la federala". Mientras intentan desnudarlo, la víctima, enfurecida, lucha como puede y cuando ya no logra defenderse, estalla de rabia y prefiere morir a dejarse ultrajar y humillar por sus sayones.

3.2 La oralidad en *El matadero*

El cuento de Echeverría es quizás una de las obras de la época romántica que mejor reflejan las tensiones de aquel período, no solo a través de su contenido, sino especialmente por sus estrategias de escritura y por su estructura narrativa que, observa Crovetto (1977: 284-286), si bien es simple, necesita ser descifrada a través de específicas correspondencias históricas con el fin de evitar una parcial comprensión del mensaje. En muchos casos, añade el crítico, es necesario conocer los códigos, las costumbres, las concepciones del mundo. Se trata de un texto construido sobre conceptos clave -comprensibles únicamente en el seno del debate ideológico-político de la Argentina rosista- en el que el lenguaje, el vaivén de los registros y la oralidad reflejan la división de dos mundos enfrentados y ponen en evidencia los procesos sociales.

Por un lado, "el habla del unitario emerge en todo momento como contrapunto a la furia oral de los federales a través de una retórica letrada", tan exageradamente impostada, que parece literatura escrita, "un cuerpo extraño en el escenario brutal del *matadero* que Echeverría dibuja" (Becerra Grande, 2011: 240). Por otro lado, una lengua baja, popular, con matices y flexiones típicas de la oralidad, como unidades fraseológicas coloquiales (Corpas Pastor, 1996), por ejemplo, las locuciones "dar gato por liebre", "a nalga pelada", "dar verga", "ir a cuentas", "dar espuela", "pegar un tajo"; el uso de fórmulas de exhortación y de enfado ("A la m…[ierda], "¡Muéstreme los c… si le parece, c…[arajo]!"), e incluso la insinuación de palabras malsonantes, que si bien estaban presentes en la lengua natural, en la literatura aún no solían tener cabida ("¡Ahí se mete el sebo en las tetas!", "Son para esa bruja: a la m…", "Hi… de p…

en el toro", "¡Muéstreme los c… , si le parece, c…o!", "Para el tuerto los h…", "para el tuerto, que es hombre de c… para pelear con los unitarios", "Aquí están los huevos"). A propósito del lenguaje soez, Juan María Gutiérrez, el entrañable amigo de Echeverría, encargado de la edición póstuma de *El matadero*, subraya, en la 'Advertencia' que precede el texto, el gran coraje de su amigo para plasmar en el papel ciertas escenas, y aclara que se ve en la necesidad de "disculpar" las palabras soeces, solo dignas de personajes viles y que deben ser desterradas de ambientes cultos y honestos. Este comentario, como bien señala Fleming (2006: 77), lleva a pensar que pudo haber sido el mismo Gutiérrez quien dejó las palabras groseras en inicial seguida de puntos suspensivos, tal como aparecen en la primera edición de 1871 en la Revista del Río de la Plata. También Fernando Sorrentino, en un artículo publicado en la Revista Letralia (2012: web), manifiesta dudas respecto de la honestidad del editor y subraya que Gutiérrez intentó corregir y adecentar el texto de Echeverría, eliminando los imperativos voseantes, modificando las palabras malsonantes y dejando solo la inicial con los puntos suspensivos. Gutiérrez, añade Sorrentino,

> al editar el cuento de su amigo muerto, se excedió en sus funciones. Quiso "mejorar" *El matadero* y sólo logró crear una serie de disonancias e incoherencias que, sin duda, estropearon un texto cuya forma manuscrita era superior a la versión publicada en letras de molde. (2012: web)

En cualquier caso, resulta difícil saber si Fleming o Sorrentino están en lo cierto, dado que no existe el manuscrito original de Echeverría que permita verificar la veracidad de dichas críticas.

Lo cierto es que Echeverría introduce en el plano del habla (o de las hablas) el reflejo de la realidad argentina, de la división política entre unitarios y federales, dejando constancia de la "esquizofrenia lingüística, característica del hablante argentino en permanente indecisión entre el uso y la norma establecida desde fuera (desde la metrópoli, la academia, la escuela o la clase dominante)" (Fleming, 2006: 80).

En la Argentina de aquel entonces el habla popular iba de a poco penetrando en el habla coloquial de las clases cultas. Y esto en el relato de Echeverría emerge a través de sus personajes: por un lado, los incultos y vulgares utilizan alternativamente el tuteo español y las formas típicamente argentinas como el 'vos' y el 'che', con función de exclamación vocativa (Borzi, 2016: 15), asociados a las formas verbales correspondientes como 'salí' (por 'sal') y 'tocale' (con la vocal a tónica), además de utilizar ustedes para la segunda persona del plural. Por otro lado, el unitario emplea mayormente vosotros para el plural de la segunda persona, forma peninsular indudablemente retórica y literaria ("La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres"), con excepción de la primera vez que habla, cuando utiliza 'ustedes' como plural de 'tú' ("¡Infames sayones!, ¿qué intentan hacer de mí?"). Esta "inseguridad lingüística" del narrador que se refleja en el relato escenifica, a su vez, la de su medio (Fleming, 2006: 81).

Huelga recordar la influencia de la generación liberal del 37 que abogaba por la afirmación de una norma lingüística independiente de la Península y que se decantó en la famosa polémica entre Bello y Sarmiento, quienes proponían dos tipos de normas: una norma panhispánica, la de Bello, que procedía del pasado, codificada por la Real Academia Española y que unía los intereses de la metrópoli y de los colonos en una visión continuista de la historia. Por su parte, "Sarmiento rechaza todo continuismo y piensa, más bien, en una norma lingüística hispanoamericana, cerrada al purismo, aunque abierta a las sugestiones procedentes de Europa" (Carpani, 2000: 108). En un artículo publicado en el periódico chileno La Bolsa, dejaba muy clara su idea de que toda lengua nace de su propio crisol, de su propio espacio (Carpani, 2000: 109): "Los idiomas en las emigraciones, como en la marcha de los siglos se tiñen con los colores del suelo que habitan, del gobierno que rigen y las instituciones que las modifican. El

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

idioma de América deberá pues ser suyo, propio, con modos de ser característicos…".[1] Esto, añade la autora, lleva a Sarmiento a reflexionar sobre las diferencias entre formas escritas y orales y a culpar a los gramáticos de haber privilegiado las primeras sobre las otras. En efecto, en el Mercurio de Valparaíso Sarmiento escribe que

> Convendría saber si hemos de repudiar en nuestro lenguaje, hablado o escrito, aquellos giros o modismos que nos ha entregado formados el pueblo de que somos parte, y que tan expresivos son, al mismo tiempo que recibimos como buena moneda los que usan los escritores españoles y que han recibido también del pueblo en medio del cual viven[2].

Pero más allá de la polémica lingüística en sí, se trata de problemas más profundos y candentes, es decir, "de la relación entre las recientes repúblicas y la antigua madrepatria, de la democracia –lingüística y no-, de liberalismo y conservadurismo, de identidad nacional o continental, de choque entre las culturas hispánicas de un lado y europeas –francesas y anglosajonas- del otro" (Carpani, 2000: 91).

4. TRADUCIR EL HABLA ESCRITA

Ante un texto en el que la oralidad se hace portavoz de semejante transición lingüística, ideológica y cultural, resulta interesante analizar las distintas soluciones que los traductores han encontrado para superar los escollos que el texto original causa al trasladarla a la lengua meta, en este caso el italiano. Constataremos si se han producido omisiones, si se ha aplicado algún tratamiento específico en las traducciones o si las pérdidas han sido compensadas por recursos propios de la lengua meta. A través de una serie de ejemplos marcadamente orales extraídos del texto, analizaremos las soluciones adoptadas en las dos traducciones que se han publicado hasta el momento para resolver las dificultades que el habla escrita plantea en la operación de trasvase de una lengua a otra.

4.1. Uso del voseo

Las formas verbales 'salí' y 'tocale' ponen de manifiesto, por primera vez en la literatura argentina, el conflicto lingüístico que caracterizaba al país en tiempos de Rosas, es decir, la alternancia en el sistema alocutivo del voseo/tuteo y el empleo de vosotros/ustedes para la segunda persona del plural, y de las respectivas formas verbales concordantes. El voseo ya era frecuente en el habla del Río de la Plata de aquella época y alternaba con el 'tú' en el discurso escrito familiar o informal. Se trata de un aspecto central en la obra de Echeverría por ser expresión de la identidad lingüística, cultural, social y política de aquel entonces. A este respecto, Fleming (2006: 101) recuerda que si bien fue el populismo federal de Rosas el que difundió y jerarquizó el uso del voseo, habrá que esperar mucho para que este entre de lleno en la lengua literaria. Sin embargo, y como señalábamos en el apartado 3.2, la generación del 37 tuvo un rol fundamental "en la defensa de una norma lingüística propia, liberada de la tutela académica y peninsular. Esa soberanía popular en materia de lengua tiene un precoz cultor en Echeverría, sobre todo en los diálogos desacatados de *El matadero*." (Fleming, 2006: 101-102).

En la traducción al italiano, lo que expresa el voseo se pierde totalmente dado que la lengua meta no cuenta con un sistema alocutivo capaz de transmitir las connotaciones que refleja el texto de partida a través del uso de dichas formas, y obliga al traductor a utilizar la única forma que es propia del italiano general.

[1] *La Bolsa*, 15 de enero de 1841 (citado en Alfón, 2008: 61-62).
[2] *Mercurio*, 27 de abril de 1842 (citado en Alfón, 2008: 61-62).

Ej. 1 (Echeverría, 2006: 101)

¡Che!, negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo – exclamaba el carnicero.	Dì, strega di una negra, vattene via di qui prima che ti dia una coltellata, esclamava il macellaio.	Ehi tu, strega nera, vattene di qui prima che ti tiri una coltellata –esclamava il macellaio.

En el ejemplo 1, los enunciados verbales con función exhortativa 'vattene via di qui' (TM1) o 'vattene di qui' (TM2) logran en ambos TM una equivalencia lingüística aunque no totalmente una equivalencia pragmática. Como señala Salmon, "il traduttore non dovrebbe […] rendere con una simmetria semantica un'asimmetria pragmatica" (2003: 222) porque

> la fedeltà a un livello implica infedeltà a un altro: il calco semantico preclude la funzionalità sintattica, il calco sintattico non rispetta il registro, il calco funzionale può non rispettare la prosodia, la riproduzione prosodica può essere asimmetrica dal punto di vista dei canoni, l'ossequio al canone può comportare la cancellazione della rima e così via. (2003: 24)

Está caro que cambiar con una marca diatópica una marca diafásica sería arriesgado pues podría sugerir al lector connotaciones ajenas al texto de partida, ya que cada dialecto remite a un contexto social y cultural específico, que muy difícilmente encontrará correspondencia con otro.

De todos modos, la indefectible neutralización del fenómeno del voseo, debida a las ya explicadas razones lingüísticas, podría tal vez recuperarse recurriendo a alguna técnica de compensación, es decir, introduciendo un efecto estilístico capaz de devolver la connotación perdida como, por ejemplo, la explicitación del vocabulario soez.

Ej. 2 (Echeverría, 2006: 110)

Tiene buen pescuezo para el violín. Tocale el violín.	Ha un buon collo per il violino. Suonagli il violino.	Ha una buona collottola per il violino. Suonagliele.

En el segundo ejemplo, en el TM1 se propone la traducción literal por calco, que intenta mantener el significado del TO, si bien sería necesaria una explicitación para una mejor comprensión. En el TM2 se opta por una generalización, pues el término 'suonargliele a qualcuno' implica la violencia física, pero se elimina el sentido metafórico y el juego de palabras de la expresión, pues 'el violín', en la jerga mazorquera, era uno de los mecanismos de tortura, que consistía en la muerte lenta por degüello, y que practicaban los integrantes de la Mazorca, organización política que apoyaba al gobierno del dictador en la época de la dictadura rosista.

4.2. Locuciones/Fraselogismos

En casi todos los casos, las locuciones encuentran algún tipo de equivalencia, es decir, que concuerdan en el significado que expresan (denotativo, connotativo y estilístico) o en la variedad a la que pertenecen (coloquial).

Ej. 3 (Echeverría, 2006: 101)

¡Che!, negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo – exclamaba el carnicero.	Dì, strega di una negra, vattene via di qui prima che ti dia una coltellata, esclamava il macellaio.	Ehi tu, strega nera, vattene di qui prima che ti tiri una coltellata – esclamava il macellaio.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

En el ejemplo 3, en el TM1 se aplica la técnica de la generalización pues se neutraliza la expresión 'pegar un tajo', bastante fuerte y connotada, y encuentra su equivalente de traducción en 'dare una coltellata' (dar una cuchillada), atenuando notablemente su fuerza ilocutiva. El TM2 adapta correctamente la expresión, manteniendo la equivalencia lingüística y pragmática.

Ej. 4 (Echeverría, 2006: 104)

Mal haya el tropero que nos quiere dar gato por liebre.	Maledetto il malandrino che ci dà gatto per lepre.	Che gli venga un colpo al vaccaro che ci vende gatto per lepre.

Por lo que respecta a la expresión o dicho popular 'dar gato por liebre' (ej. 4), en el TM1 se ha optado por la técnica de traducción literal por medio de calco, es decir, se ha traducido el sintagma literalmente, palabra por palabra, ofreciendo una expresión que no es de uso corriente en italiano, aunque es fácilmente comprensible por el lector. En el TM2 se ha optado por una modulación, pues se sustituye el verbo 'dar' por 'vender' modificando el sentido de la expresión, puesto que dichas reses eran una donación del Restaurador. Existe una expresión semejante en la lengua de llegada, *comprare la gatta nel sacco* (comprar algo sin controlarlo previamente), aunque no es de uso muy corriente, como lo es la del TO, o los verbos 'imbrogliare' o 'fregare' que, si bien resultarían adecuados al personaje que habla desde el punto de vista diastrático, se perdería bastante en cuanto al estilo.

Ej. 5 (Echeverría, 2006: 113)

Abajo los calzones a ese mentecato cajetilla y a nalga pelada denle verga, bien atado sobre la mesa.	Giù i calzoni a questo signorino mentecatto e frustatelo sulle natiche nude, ben legato sul tavolo.	Giù i pantaloni a questo mentecatto damerino e a natiche all'aria dategli con il bastone, ben legato sul tavolo.

En el ejemplo 5, la expresión 'a nalga pelada denle verga' se traduce a través de la técnica de modulación. El enunciado original se caracteriza por la anteposición enfática y anafórica del complemento, orden que el TM1 no mantiene, mientras que propone un orden no marcado de los constituyentes del enunciado que neutraliza la estrategia de focalización, útil para destacar la violencia ejercida por la Mazorca. Esta forma de sintaxis textual, que se aleja un poco de patrón de escritura normativo, es útil para recrear una construcción que es más propia de la oralidad. Cabe aclarar también que una de las estrategias útiles para representar la oralidad en la literatura es justamente el empleo de un vocabulario marcado dialectal o socialmente, como el léxico argótico o disfemístico (Bürki, 2008: 36), aspecto que en *El matadero* es de particular importancia por lo que se refiere a los distintos mecanismos de tortura utilizados por la policía rosista. El TM2 respeta el orden marcado del TO, sin embargo las traducciones no logran transmitir la potencia fálica del texto[3], porque está claro que no se hace referencia a dar latigazos o a golpear en las nalgas al unitario. Si el unitario no hubiera estallado de rabia, lo habrían violado con el palo.

[3] Sobre los símbolos sexuales en *El matadero* léase Sorbille, 2016.

4.3 Fórmulas de exhortación y de llamada de atención

El operador conversacional *che* tiene el valor de interjección apelativa, cuya función es incitar al interlocutor a que lleve algo a cabo o asuma un comportamiento determinado.

Ejemplo 6 (Echeverría, 2006: 101)

TO	TM1	TM2
"¡Che!, negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo – exclamaba el carnicero."	Dì, strega di una negra, vattene via di qui prima che ti dia una coltellata, esclamava il macellaio.	Ehi tu, strega nera, vattene di qui prima che ti tiri una coltellata – esclamava il macellaio.

En el TM1 hay una suerte de transposición, en cuanto hay un cambio de categoría gramatical: el operador 'che' es sustituido por la segunda persona singular del imperativo decir. La adaptación es la estrategia utilizada en el TM2, que propone la interjección exclamativa 'Ehi, tu!', muy utilizada en italiano, incluso para incitar a alguien a que haga algo con tono amenazador.

Ejemplo 7 (Echeverría, 2006: 102)

¿Qué le hago yo ño Juan? ¡No sea malo!	Che male le faccio, 'gnor Juan? Non sia cattivo!	Che le ho fatto, signor Juan? Non sia cattivo!

La marca conativa/vocativa 'ño' es otro rasgo de la oralidad, una aféresis formada a partir de la apócope de 'señor'. Se trata de una forma de escritura que se desvía de la norma escrita con el propósito de mimetizar el rasgo fonético de la oralidad y caracterizar una variedad diatópico-diastrática de la época. Según el Diccionario Argentino publicado en 1910 en ocasión del primer centenario de la independencia, 'ño' es una forma de tratamiento que solía emplearse en el ambiente rural a las personas pobres y de baja condición social, así como la forma 'don' se aplicaba a las que gozaban de cierta estima y autoridad entre las demás. En ambas traducciones se busca la equivalencia, pero sin lograrla del todo, en particular en el segundo TM que, optando por la forma de tratamiento completa (*signor*), debilita y neutraliza la fuerza diastrática y rural del enunciado. Cabe también subrayar que el sujeto postverbal "yo" del TO, fundamental por cuestiones de énfasis y de focalización, desaparece en las traducciones.

Ejemplo 8 (Echeverría, 2006:112)

A ver las tijeras de tusar mi caballo: túsenlo a la federala.	Prendete le forbici da tosa del mio cavallo. Tosatelo alla federale.	Dove sono le forbici per tosare il mio cavallo? Tosatelo alla federala.
A ver –dijo el Juez-, un vaso de agua para que se refresque.	Su, disse il Giudice, un bicchiere d'acqua perché si rinfreschi.	Vediamo – disse il giudice, - un bicchiere d'acqua perché si rinfreschi.

La fórmula 'a ver' del texto de origen expresa en ambos casos un mandato del que es responsable el receptor, es decir, que se emplea para que el receptor haga algo, ejecute una orden (*Portate un bicchier d'acqua; portatemi le forbici*). En el TM1 la traducción aportada para ambos ejemplos es equivalente y mantiene el tono imperativo característico de los mazorqueros de Rosas. En ambos casos hay una transposición, pues se sustituye la locución 'a ver' con un verbo conjugado en imperativo y con una preposición que funciona como

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

marcador discursivo conversacional y cumple una función equivalente a la del TO. Al contrario, en el TM2 hay una sustitución pues se cambia todo del tono del enunciado, que de exhortativo se transforma en interrogativo (*dove sono le forbici per tosare il mio cavallo*?). En el segundo caso se atenúa la función de la locución "*a ver*", que expresa mandato, y se la traduce con un marcador discursivo que sirve más para introducir un tema o para captar la atención y comenzar el discurso.

Ejemplo 9 (Echeverría, 2006: 105)

¡Allá va el toro! ¡Atajen! ¡Guarda!	Ecco là il toro! Fermatelo! Attenzione!	Il toro va da quella parte! Prendetelo! Attenti!
¡Que te agarra, Botija!	Che ti prende, Botija!	Guarda che ti prende, Botija!
¡Ataja, ataja, morado!	Fermalo, fermalo, Morado!	Prendilo, prendilo, vecchio!
¡Alerta! Guarda los de la puerta.	All'erta! Sta' attento a quelli del cancello!	All'erta! Attenti quelli alla porta!

Respecto de las fórmulas de llamada de atención, estas encuentran sin problemas sus equivalentes de traducción en ambos TM. Sin embargo, hay que notar que en el último caso, 'Guarda los de la puerta', la interjección típicamente argentina 'guarda' expresa llamada de atención con la que se avisa a otro de un peligro que lo amenaza. En este caso, el aviso se dirige a los que se encuentran en ese momento en la puerta, significado que no ha sido correctamente descodificado en el TM1, donde la traducción sugiere que 'alguien debe tener cuidado con los que están en la puerta'.

4.4. Expresiones soeces

En el texto de origen, la integración del léxico grosero en los diálogos, a pesar de que está solamente insinuado, ayuda a potenciar la vulgaridad de los personajes y contribuye a aumentar la sensación de oralidad de sus discursos. La presencia de imprecaciones o de expresiones soeces es considerable, dada la brevedad del texto, y se relaciona con un estrato social popular e inculto.

Ahí se mete el sebo en las tetas- gritaba uno.	Quella lì s'infila il grasso nelle tette, gridava uno.	Quella tipa lì si mette il grasso fra le tette – gridava uno.
Hi… de p… en el toro	Figlio di p… di un toro.	Figlio di p… quel toro.
¡Muéstreme los c…, si le parece, c…o!	Mi faccia vedere i c…se le pare, c…!	Mi faccia vedere i c…, se le va, c…!
Para el tuerto los h…	Per il guercio i c…	Per il guercio le p…
Sí, para el tuerto, que es hombre de c… para pelear con los unitarios.	Sì, per il guercio, che è uno che ha le p… per battersi con gli unitari.	Sì, al guercio che è un uomo con i c… per combattere contro gli unitari.
¡Aquí están los huevos!	Ecco qui le palle!	Stanno qua le palle!
Son para esa bruja: ¡A la m…!	Sono per quella strega là, vai a c…	Sono per quella strega: ma va a c…

En ambas traducciones se ha logrado el mismo grado de vulgaridad que en el TO, es decir, que las soluciones son totalmente equivalentes. Recordemos que las palabras o frases soeces aparecen ya atenuadas con "pudorosos puntos suspensivos" (Sorrentino, 2012: web) en la primera edición de 1871, se desconoce si por obra de Gutiérrez o del mismo Echeverría, por lo cual no podemos saber con certeza si, de haber encontrado las expresiones 'incensuradas' en

el texto original, los traductores habrían optado por mantener el tono vulgar o por atenuarlo. Sin embargo, en el segundo ejemplo, en ambas traducciones, justamente por la presencia de los puntos suspensivos, no es posible saber si se está añadiendo carga soez a la traducción (*cazzo*) o si se está atenuando (*cavolo*).

De cualquier manera, la simple insinuación del lenguaje vulgar en el texto original, inusitado en la literatura de aquella época, demuestra sus virtudes narrativas, pues pone en evidencia "la indigencia cultural en que se encuentra la «chusma», auténtica víctima de la situación local" (Fleming, 2006: 79).

5. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos intentado proporcionar un bosquejo general del concepto de oralidad escrita y de la problemática que esta implica a la hora de traducir los distintos elementos que la constituyen.

Como se ha visto, y como era de esperar, ha sido imposible reflejar en las traducciones la función y el significado que se oculta detrás de algunas peculiaridades lingüísticas que caracterizaban a la Argentina de inicios del siglo XIX, como el empleo de 'vos' y de 'ustedes' en el sistema alocutivo -que hoy son moneda corriente, incluso en el registro culto y formal- en alternancia con 'tú' y 'vosotros'. Sin embargo, si bien es cierto que ante la dificultad para encontrar la equivalencia más cercana en términos de estilo y de significado, este último debe ser prioritario frente a aquel, ante un texto como *El matadero*, en el que, para dar un ejemplo, la prepotencia se refleja no solo en el vocabulario, sino incluso en la sintaxis de los enunciados, el esfuerzo por parte del traductor aumenta pues, además de contar con un grado de bilingüismo casi perfecto, debe tener gran sensibilidad lingüística. Y más aún cuando de lenguas afines se trata, porque a menudo la percepción de la cercanía lingüística hace que el traductor se concentre mayormente en la tarea de recodificación, perdiendo de vista lo que se transmite y la forma en que se transmite la información del TO[4]. Es evidente que quien traduce debe buscar atentamente las simetrías y asimetrías entre las dos lenguas utilizando sus propias competencias y poniendo en tela de juicio sus elecciones, sin perder de vista que su función no consiste en un simple trasvase interlingüístico, sino en una difícil y compleja tarea de comunicación intercultural. En este sentido, concordamos con Salmon cuando afirma categóricamente que el traductor no puede sino orientar la traducción hacia sí mismo (*self-oriented translation)*, pues esta se orienta siempre hacia quien la crea, hacia la mente de quien aprueba una elección cuando se siente satisfecho de la forma elegida para el TM (Salmon, 2003: 26). Es así que la conocida disyuntiva ya planteada a principios del 1800 por Friedrich Schleiermacher (1995: 153), replanteada por Ortega y Gasset en 1937[5], que describe las dos formas históricas de traducir, es decir, si el traductor debe llevar el lector al lenguaje del autor (*source-oriented translation*) o debe traer el autor al lenguaje del lector (*target-oriented translation*), pierde sentido.

[4] Un buen ejemplo en lo que respecta a los errores de traducción de la variación del español al italiano es el trabajo de Cancellier (1995) dedicado al análisis de algunos plagios en dos traducciones italianas del *Martín Fierro* de José Hernández.

[5] Nos referimos al famoso ensayo publicado inicialmente en el diario *La Nación* de Buenos Aires en 1937 y posteriormente, en 1940, en el volumen de Espasa-Calpe, *Ideas y creencias*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALFÓN, Fernando (2008) "Los orígenes de las querellas sobre la lengua en argentina", en Horacio González, ed., *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*, Buenos Aires, Colihue Universidad, pp. 61-62.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1997) "Esteban Echeverría, el poeta pensador", en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 5-49.

ANTONUCCI, Fausta (1983) "L'esotizzazione della realtà nazionale ne «La Cautiva», «El matadero» e nel «Facundo»", *Letterature d'America*, IV, 16, pp. 49-70.

BECERRA GRANDE, Eduardo (2011) "El matadero, de Esteban Echeverría. Tensiones discursivas en el camino hacia la emancipación literaria hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, pp. 233-242

BERG, Walter Bruno, Markus Klaus SHAFFAUER, eds. (1997) *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, ScriptOralia, 98, Tubingen, Gunter Narr Verlag.

BLANCO, María Soledad (2015) "La ficción de la oralidad en textos narrativos argentinos", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, 47, pp. 65-73.

http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/214/304 (12 de enero de 2020)

BORZI, Claudia (2016) "El che argentino: sus contextos de uso y su significado", *Philologia Hispalensis*, 30/1, pp. 9-32.

BRIGUGLIA, Caterina (2011) "La oralidad fingida en «Ragazzi di vita» de Pier Paolo Pasolini: reflexiones sobre su traducción al catalán y al castellano", en Montserrat Cunillera y Hildegard Resinger, eds., *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Berlín, Frank&Timme, pp. 135-152.

BRUMME, Jenny (2008) *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

BRUMME, Jenny e Hildegard RESINGER, eds. (2008) *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

BRUMME, Jenny (2012) *Traducir la voz ficticia*, Berlín, De Gruyter.

BÜRKI, Yvette (2008) "La representación de la oralidad bilingüe", en Brumme, Jenny y Hildegard Resinger (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 33-58.

CADERA, Susanne M. (2011a) "Aspectos de oralidad fingida en la narrativa de Mario Vargas Llosa y sus traducciones al alemán", en Montserrat Cunillera y Hildegard Resinger, eds., *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Berlín, Frank&Timme, pp. 153-174.

—— (2011b) "Reflexiones sobre la traducción de la oralidad fingida en la narrativa", en María Luisa Romana García, José Manuel Sáenz Rotko, Pilar Ucar Ventura, coords., *Traducción e Interpretación - Estudios perspectivas y enseñanzas*, Universidad Pontificia Comillas, pp. 37-58.

CANCELLIER, Antonella (1995) "Analisi di alcuni plagi nelle traduzioni italiane del «Martín Fierro» (Appunti di critica semantica)", en *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi*, Atti del convegno AISPI, 12-13 novembre 1993, Roma, Bulzoni, pp. 23-35.

CARPANI, Daniela (2000) "La polémica entre Bello y Sarmiento sobre el lenguaje", en Pier Luigi Crovetto y Luis de Llera, eds., *Autobiografías y polémicas*, Genova, Tilgher, pp.112-140.

CHAUME VARELA, Frederic (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.

CORPAS PASTOR, Gloria (1996) *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.

CROVETTO, Pier Luigi (1977) "Strutture narrative e segni in El matadero di E. Echeverría", *Strumenti critici*, n. 32-33, Torino, Giulio Einaudi editore.

ECHEVERRÍA, Esteban (2006) *La cautiva/El matadero*, Edición de Leonor Fleming, décima edición, Madrid, Cátedra.

—— (2010) *Il mattatoio*, Edizione con testo a fronte, a cura di OTLI (Officina di Traduzione Letteraria Ispanoamericana), Roma, Aracne.

—— (2010) *Il mattatoio/El matadero*, traduzione di Anna Valeria Dini, Roma, Portaparole.

ERRICO, Elena (2013) "Traducir la variación. El proyecto Galimatías", *Lingue Linguaggi*, 9, pp. 51-62.

GARZÓN, Tobías (1910) *Diccionario Argentino*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana de Borrás y Mestres.

GONZÁLEZ, Horacio, ed., (2008) *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*. Buenos Aires, Colihue Universidad.

GUTIÉRREZ, Juan María (1972) *Obras completas de Esteban Echeverría*, edición de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora.

HAßLER, Gerda (2008) "Temas, remas, focos y tópicos", en Jenny Brumme y Hildegard Resinger, eds., *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 121-143.

HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, (Octava edición- 2016), Madrid, Cátedra.

KOCH Peter y Wulf OESTERREICHER (2007 [1990]) *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Traducción de Araceli López Serena, Madrid Gredos.

KREFELD, Thomas (1990) "Substandard als Mittel literarischer Stilbildung – Der Roman *La vie devant soi von* Emile Ajar", en G. Holtus y E. Radtke, eds., *Sprach Substandard III. Standard, Substandard und Varietätenlinguistik*, Tubinga, Niemeyer, pp. 244-267.

LÓPEZ SERENA, Araceli (2007) *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos.

MARIOTTINI, Laura (2006) "Scrittura e oralità nella letteratura spagnola contemporanea: El Jarama di Rafael Sánchez Ferlosio", *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate-Università di Roma Tre*, 2, pp. 389-404.

MORILLAS GARCÍA, Esther (2016) "Oralidad y narración. Un estudio de caso", en *La traducción de la oralidad*, *MonTI*, número especial 3, pp. 55-75.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3512
Artifara, ISSN: 1594-378X

NARBONA JIMÉNEZ, Antonio (1992) "La andadura sintáctica coloquial en El Jarama", en M. Ariza, ed., *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 227-260.

—— (2001) "Diálogo literario y escritura(lidad)", en Rolf Everenz, ed., *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*. Madrid, Verbum, pp. 189-208.

NENCIONI, Giovanni (1983) "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato recitato.", en G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bolonia, Zanichelli, pp. 126-179.

NORD, Christiane (2009) "El funcionalismo en la enseñanza de la traducción", *Mutatis Mutandis*, 2.2, pp. 209-243.

PUPO WALKER, Enrique (1973) "Originalidad y composición de un texto romántico: El matadero de E Echeverría", en *El cuento hispano-americano ante la crítica*, Madrid, Castalia, pp. 37-49.

REY QUESADA, Santiago del (2015) *Diálogo y traducción: Los Coloquios erasmianos en la Castilla del s. XVI*, Tübingen, Narr.

ROSA ASSIS, Alexandra (2015) "Translating orality, recreating otherness", *Translation studies* 8.2, pp. 209-225.

SALMON, Laura (2003) *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano, Vallardi.

—— (2017) *Teoria della traduzione*, Milano, Franco Angeli.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (1995 [1813]) "Sui diversi metodi del tradurre", traduzione italiana di Giovanni Moretto, en Siri Nergaard, cur., *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, pp. 143-179 (edición original "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", 1813).

SCHNEIDER-MIZONY, Odile (2010) "Traduire ou simuler l'oralité?", *Glottopol*, 15, pp. 80-95.

SORBILLE, Martín (2016) El matadero*: una pesadilla. En busca del falo perdido con las topologías de Freud, Lacan y Žižek*, Buenos Aires, Biblos.

SORRENTINO, Fernando (2012) "Cuando don Juan María le enmendó la plana a don Esteban", *Letralia Tierra de Letras*, XVII.272, https://letralia.com/272/articulo04.htm, (12 de enero de 2020).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

La apertura del segundo taller de imprenta en México: Antonio de Espinosa y el desarrollo de la tipografía americana*

NURIA LORENTE QUERALT
Universitat de València

Resumen
La irrupción de Antonio de Espinosa en el panorama impresorio mexicano, no solo significó la apertura del segundo taller de imprenta en el continente americano, donde hacía apenas una década que se había instalado la primera prensa de imprimir, también supuso la mejora de las condiciones de impresión, así como de las técnicas tipográficas utilizadas hasta el momento en la colonia. La historia de la imprenta en el Nuevo Mundo no se entiende sin el alcance de su labor como tipógrafo y sus índices producción, distinguida por ostentar los primeros tipos romanos y cursivos, en sustitución de los primitivos góticos, así como por lucir, en los colofones de sus obras, el primer escudo de impresor utilizado en el continente. Avances que, entre otras aportaciones, han justificado su trascendencia en el panorama impresorio mexicano y su reconocimiento, por parte de los bibliógrafos, como el mejor tipógrafo del siglo XVI.
Palabras clave: Imprenta, tipógrafo, segundo impresor, México

The opening of the second printing press in Mexico: Antonio de Espinosa and the development of American typography

Abstract
The appearance of Antonio de Espinosa in the history of the printing press meant the opening of the second printing press in Mexico as well as the improvement of printing conditions and typographical techniques used so far in the colony. The history of printing in the New World is not understood without the scope of his work as a typographer and its production which is characterized by the use of the first Roman and cursive types as well as by using the first shield on the continent. Advances that, among other contributions, have justified their significance and his recognition as the best typographer of the sixteenth century.
Key words: Printing, typographer, second printer, México

En 1908, José Gestoso Pérez hizo público el hallazgo del documento más importante de la historia de la imprenta en el continente americano. Se trataba del contrato que firmaron Juan Pablos y Juan Cromberger, mediante el que el primero se comprometía a "yr a la nueva españa del mar oçeano a la cibdad de mexico […] e de fazer dho viaje desde oy dia questa carta es fecha en adelante cada ycuando por vos me fuere mandado". Este pacto, que lo obligaría a trabajar en la sucursal americana de cajista y regente, prolongaba su adeudo a "residir en la

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación, *Parnaseo* (*Servidor Web de Literatura Española*), FFI2017-82588-P (AEI/FEDER, UE), concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y con la ayuda concedida en el marco del *Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad* del Ministerio de Ciencia, innovación y Universidades - *Subprograma de Formación de Profesorado Universitario* (FPU 17/01784).

Recibido el 22/10/2019 · Aceptado el 22/12/2019

dha çibdad de mexico tiempo y espacio de diez años cumplidos primeros siguientes en cerviçio de vos el djo Juan coronverher". Con la firma de ambas partes y el común acuerdo de instalar en México la primera prensa de imprimir, comienza la historia de la imprenta en América[1]. Si bien los comienzos de Juan Pablos bajo la dirección de Cromberger estuvieron condicionados por la pobre capitalización que Juan Cromberger destinó a su sucursal americana, a la muerte del patrón sevillano en 1540 y con la compra del taller de imprenta a su viuda y herederos hacia 1547- 1548, la suerte del italiano varió significativamente[2]. La adquisición de la imprenta por parte de Pablos supuso una mejora inequívoca del negocio. La diversidad de material publicado por el impresor desde su adquisición del taller, así como la impresión de obras de mayor extensión y envergadura dan cuenta de un perfeccionamiento notable en las técnicas de impresión y un refinamiento en el diseño y presentación de los impresos. También, la impresión de obras con una amplia variedad de grabados en madera y diversidad de tipos que se fechan en esta década, traducen el buen momento en el que se encontraba el taller, capaz de invertir en instrumental tipográfico nuevo[3]. Ahora bien, tal vez el dato más significativo de esta mejora de las condiciones de trabajo y del progreso que experimentó el taller del bresciano fue la contratación de personal nuevo con el objetivo de aumentar los índices de producción editorial y depurar los diseños primitivos de sus impresos. Así pues, con este propósito, en el año 1550, "gracias a un préstamo y al cobro de algunas deudas, Pablos logró reunir 500 ducados de oro y los invirtió en la compra de otra prensa y en la contratación de tres oficiales nuevos" (Grañén Porrúa, 2010: 46).

Según el poder otorgado por Juan Pablos a favor de Baltasar Gabiano y Juan López Violero, sus representantes, estos debían viajar hasta Sevilla y en esa misma ciudad o cualquier villa o lugar de los reinos de Castilla, contratar a:

---

[1] Se puede consultar una reproducción de este documento en *Documentos para la historia de la primitiva tipografía mexicana: carta dirigida al Sr. D. José Toribio Medina por José Gestoso y Pérez,* Biblioteca Nacional de España, VC/2731/1, pp. 5- 11. [Digitalizado y en línea: *bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117755&page=1*; 28-01-2020].

[2] Aunque la dimensión del suceso haya llevado a los bibliógrafos e historiadores modernos a representar la llegada de la imprenta como un acontecimiento extraordinario, tanto el coste de su instalación, como la prudente gestión que Crombeger hizo del negocio, en el que invirtió únicamente un coste total de unos quinientos ducados, "invertidos en una única prensa de imprimir, material viejo del taller sevillano, comida y vino" (Griffin, 1991: 126- 127), evidencian la desconfianza que el empresario sentía hacia la empresa tipográfica y la posición relegada que la imprenta ocupó entre sus prioridades. Su estimación acerca del escaso provecho económico que iba a sacar de la filial americana tampoco iba mal encaminada, pues la cifra de impresiones que se estamparon durante el periodo que Pablos trabajó con Cromberger demuestran que este imprimió "un promedio de algo más de dos ediciones por año" (*op.cit.*), Tales datos, que elogian su comedida estrategia, encajan con la información que se desprende del *Memorial* firmado por Juan Pablos en 1547 y dirigido al virrey Mendoza, que recogen Millares Carlo y Julián Calvo, mediante el que el italiano declara: " que ha usado el arte de la impresión, el qual officio da muy poco provecho; que si no fuera por las limosnas que se le han fecho no se ouiera podido sustentar, y que está pobre y que no tiene que hazer en el dicho officio" (1953: 192). Esta petición de auxilio que lamenta Pablos muestra hasta qué punto la falta de ambición de Cromberger al instalar la sucursal americana condenó la actividad de Pablos durante la primera década de la imprenta y precipitó la decadencia de la firma Cromberger en la industria tipográfica de la colonia. Para un estudio completo de la figura de Juan Pablos y los inicios de la imprenta en México véase: Agustín Millares Carlo y Julián Calvo (1953) *Juan Pablos, primer impresor que a esta tierra vino,* México, Librería de Manuel Porrúa. Sobre los Cromberger sigue siendo imprescindible el estudio de Griffin (1991) *Los Cromberger.La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico,* Sevilla, Ediciones de Cultura Hispánica. Especialmente, para el caso que nos ocupa es recomendable consultar los capítulos segundo y tercero en los que se analiza la consolidación de la imprenta familiar y la expansión de esta a las Indias.

[3] Rodríguez Domínguez documenta que Pablos llegó a Nueva España con tres diseños góticos: 132ª G., 99a G., 72a G., que utilizó hasta 1550- 1553. A partir de entonces, sustituyó los primitivos tipos por 132b G., 99b G., 100G, 72b G., respectivamente. Además, incorporó dos nuevas fundiciones góticas, 160 G. y 81 G. e introdujo, por primera vez en la imprenta americana, los tipos redondos 100R., 81 R. y los cursivos 99 C. y 80 C. (Rodríguez Domínguez, 2019: 18). Aunque quizás el dato más llamativo, por lo que respecta al escaso material con el que viajó es el que concierne a los grabados y orlas decorativas, pues frente a la propiedad de 40 imágenes entre 1540 y 1550, el computo de grabados xilográficos al concluir 1560 fue de 127 (*op.cit.*).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3741
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Tres personas oficiales maestros de la enplenta componedor e un tirador e fundidor […] para que vengan a esta dicha çibdad de México a usar y exerçer el dicho ofiçio en mi enplenya y con ellos y con qualquier dellos os concertar e conçerteys por tiempo y espacio de tres años hasta cinco años y les dar y prometer y señalar el salario y partido que con las tales personas os conçertades y en razon dello hazer con las tales personas por mi y en mi nombre qualesquier escripturas de conciertos e ygualas. (Grañén Porrúa, 2010: 210, Apéndice doc. 19, extraído de Sevilla, *Archivo General de Protocolos de Sevilla*, Oficio XV de Juan Franco, libro II de 1550, leg.9167, f. 240- 242.)

Siguiendo las directrices de su patrón, a "diez y siete días del mes de septiembre año del señor de mil y quinientos e çinquenta años" (*op.cit.*), su representante firmaba un convenio con Tomé Rico y Juan Muñoz, tirador y componedor de imprenta respectivamente, así como, unos días más tarde, con Antonio de Espinosa, fundidor de letras. Resulta especialmente interesante el contrato que firmó con este último, mediante el que Espinosa se comprometía a viajar a México para trabajar en la imprenta de Juan Pablos como fundidor y cortador, precisamente por al alcance y la trascendencia que su llegada había de suponer para la historia de la imprenta americana. Mediante el concierto con Juan López Violero, celebrado el 24 de septiembre de 1550, Antonio de Espinosa se obligaba a:

> Yr yo e llevar conmigo a Diego de Montoya a la dicha çibdad de Mexico y estar con vos el dicho Juan Pablo anbos a dos en la dicha çibdad de Mexico trabaxando en el dicho oficio de fundidor e cortador desde el dia que entrare en la dicha çibdad de Mexico en 3 años cumplidos primeros siguientes yo he dicho Diego de Montoya e que por razon dello nos deys de comer e beber e casa e cama a ambos (Grañén Porrúa, 2010: 216, Apéndice doc. 22, extraído de Sevilla, *Archivo General de Protocolos de Sevilla*, Oficio XV de Juan Franco, libro I de 1550, f. 224.).

Todo ello a cambio de:

> Çiento noventa e ocho ducados de oro de a tresçientos e setenta e cinco meravedis cada uno de los quales me pagueys por los tercios del año syn pleito alguno e mas me abeis de dar pasaje e de comer de aquí a Mexico a mi e al dicho Diego de Montoya […] So pena de cincuenta mil maravedís que la parte que contra ello fuere pague a la otra con las costas e doy poder a las justiçias para que me compelan e apremien a lo asi cumplir bien e ansi como cosa ajustada e pasada en pleito sobre lo queal renunçio qualesquier leyes que en mi fabor sean e por quanto soy mauor de diez e syete años e menor de veynte e cinco juro e prometo […] no alegar memoria de hedad alguna (*op.cit.*).

Seguramente el privilegio que había obtenido Juan Pablos, al asegurarse el monopolio de impresión durante ocho años, debió llamar la atención de Espinosa. Como hemos apuntado, hacia 1550 el taller de Pablos comenzó a recuperarse y a mejorar los índices de producción, que habían rozado cifras irrisorias desde que la viuda y herederos de Cromberger habían adquirido la dirección del taller a la muerte del impresor. Estos datos confortantes debieron alentar a Espinosa y convencerlo de las posibilidades de progreso en el Nuevo Mundo, un territorio en el que no había prácticamente competencia y en el que la mejora económica y el ascenso social eran mucho más accesibles que en la Península. Así pues, si imaginamos que ya por el 1550 Espinosa tenía en mente hacer carrera en las Américas, trabajar en el taller de Pablos durante tres años supondría para el operario un buen escenario para mejorar en el oficio que llevaba ejerciendo durante décadas y, desde el interior del taller, articular una buena estrategia que le permitiese acabar con el monopolio del que este disfrutaba en Nueva España, como haría años más tarde.

Escasos días después de la firma mediante la que Espinosa aceptaba el contrato, llegó a la Península una carta de Juan Pablos, en la que se disponía que cien de los quinientos ducados de oro que había recibido de Baltasar Gabiano y su factor en México, Bartolomé Fontana, por antiguas deudas, debían invertirse en la Península, en la compra de aderezos de imprenta para mejorar el taller americano. Los restantes cuatrocientos ducados, que completarían la cantidad total del préstamo recibido, cuando llegasen a manos de Juan López, se destinarían a cubrir los gastos del viaje de los oficiales que este tenía orden de contratar[4]. La espera del préstamo demoró el viaje unos meses, pues, según documenta Stols (1962: 7), "Juan López no recibió el dinero de los prestamistas hasta el 28 de abril de 1551". Fue entonces, al máximo unas semanas después, cuando los cuatro oficiales emprendieron el viaje a Nueva España, en la que se instalarían hacía junio o, a mucho tardar, principios del siguiente mes.

Los años que Espinosa trabajó para Pablos, seguramente de 1551 a 1557, fueron significativos y determinantes en la calidad de las producciones editoriales que durante esos años salieron del taller del bresciano, tanto por lo que respecta la introducción de nuevos materiales impresorios, que dieron lugar a nuevos estilos tipográficos, como por la incorporación de nuevos grabados y elementos ornamentales que renovaron el primitivo conjunto con el que Cromberger había proveído al italiano. Si bien Stols, al describir la llegada de Espinosa a América y sus primeros años como operario de imprenta, comenta la influencia que pudo ejercer en el taller de Pablos (1962: 7-10), no detalla los cambios tipográficos e iconográficos que fueron tan relevantes en el progreso del taller. Simplemente, "se limita a presentar el listado de obras editadas […] y a reproducir algunas de sus portadas y/o apartados textuales relevantes" (Rodríguez Domínguez, 2019: 572). Sin embargo, el investigador no se plantea hasta qué punto la mano del cortador de punzones se hizo sentir en la superación del estilo tipográfico de los libros impresos en el taller a partir de 1553-1554. Entre las novedades que Espinosa aportó al taller procedentes de la Península resulta llamativa la incorporación al muestrario de materiales de impresión de Pablos los tipos romanos y cursivos, concretamente los redondos 100R, 81 R y los cursivos 99 C y 80 C (Valton, 1939: 239-278; Millares y Calvo, 1990: 24- 34). Así como otros tipos góticos que, si bien no tenemos pruebas explicitas de que los introdujese él, comenzaron a utilizarse en las impresiones al tiempo que este llegó a América, tales como 160 G. y 81 G o 132b G, 99b G, 100G, 72b G que sustituyeron a los primitivos 132a, 99a G, 72a G. (Rodríguez Domínguez, 2019: 570-571). No es de extrañar que fuese Espinosa quien ofreciese tal primicia al continente, pues tenía formación suficiente como cortador de punzones y probablemente conocía las obras que ya habían incorporado, aunque de forma primitiva, la nueva tipografía que recorría los principales talleres europeos[5].

Así como sucedió con la introducción de los nuevos tipos, la llegada de Espinosa coincidió con la incursión de nuevas xilografías y supuso un aumento considerable de los grabados,

[4] Teniendo en cuenta que finales de los años cuarenta fue un tiempo de estabilidad en el taller de Juan Pablos y que la prensa imprimió con cierta regularidad, el viaje de Juan López a la Península no debió suponer un gasto desmedido para el italiano, como tampoco lo pudo conllevar el viaje de vuelta a Nueva España, tras haber recibido el préstamo de quinientos ducados de oro. Además, según documenta Stols, el rey se comprometió a dispensar el pago de exportación de almojarifazgo, por lo que tampoco debieron abonar una tasa extra para trasladar los materiales que habían adquirido en la Península (1962:7-8).

[5] Según añade Pascoe a los apuntes de Grañen Porrúa sobre la llegada de Antonio de Espinosa a Nueva España, es probable que este "hubiera traído consigo su propia herramienta especializada: su propio cuchillo de talla para hacer xilografías y quizás sus piedras para afilar, una variedad de limas chicas, una escofina, escoplos, una lezna, tenazas, un compás para crear los punzones, etc." (Grañén Porrúa, 2010: 47, nota de Pascoe). Puede ser que efectivamente Espinosa llevase consigo sus propias herramientas de trabajo y que junto a los materiales encargados por Pablos a López Violero, completasen el nuevo instrumental, "desconocido hasta el momento, pues nada en la primitiva historia de la imprenta indica que estos fierros existían en el taller antes de la llegada de Espinosa" (*op.cit.*).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3741
Artifara, ISSN: 1594-378X

ornamentos y letras capitulares con las que contaba Pablos[6]. Con respecto a esto, Stols (1962) dedica pocos esfuerzos a explicar cuáles y cuántas fueron sus aportaciones, puesto que focaliza su atención en el establecimiento de la imprenta de Espinosa cuando este se independiza de Pablos. Más generoso, en este sentido, resulta el estudio de Ymoff sobre los materiales utilizados en la imprenta de Pablos durante los años en los que Espinosa trabajó para él. En él el investigador se dedica a documentar el tamaño, las características y las posibles conexiones con otras imprentas, tanto nacionales, como internacionales de cada uno de los grabados, capitulares y ornamentos que incluyen los impresos que se conservan en la Biblioteca Nacional de México. De los datos extraídos de ambos estudios, podemos concluir un dato trascendente que realza nuevamente la importancia de Espinosa en el desarrollo impresorio del primer taller americano. Si Pablos entre 1540 y 1550 contaba con alrededor de 40 grabados, la mayoría, según el análisis de Griffin provenientes del taller sevillano de los Cromberger, entre 1550 y 1560, el número total de grabados con los que se ilustraban las ediciones del italiano ascendió hasta alcanzar la cifra de 127 (1991: 60). Recordemos que durante la estancia de Juan López en la Península, este no solo se aseguró la firma de los cuatro oficiales que se comprometían a trabajar con Pablos, también le fue encargada la compra de aderezos de imprenta para mejorar el taller. Quizás resulta arriesgado afirmar que estos materiales nuevos, cuya naturaleza o utilidad en ningún momento se nos especifica, fuesen los grabados que utilizó Pablos en adelante, pero, sin duda, son muchas las razones que apuntan a ello.

Aun así, lo indudable es que las obras impresas desde la llegada de Espinosa presentan una mejor calidad y variedad en el diseño tipográfico que las estampadas durante la etapa anterior, así como un conocimiento actualizado de las tendencias europeas en materia decorativa. Un buen ejemplo de esto último es el marco que acompaña al título de la *Dialectica resolutio*, impresa por Juan Pablos en México en 1554. Tal impreso no solo presenta una calidad tipográfica considerable, sino que es uno de los casos más interesantes de transferencia de diseños, pues resulta ser una fiel imitación del diseño del marco tallado utilizado por el impresor londinense Whitchurch en 1548 en la portada del *Paraphrase of Erasmus.* Ahora bien, con los cambios pertinentes, tales como "la eliminación del escudo de armas inglés y el de Catalina Parr y su sustitución por las armas de España y la divisa de los agustinos" (1991: 260-261).

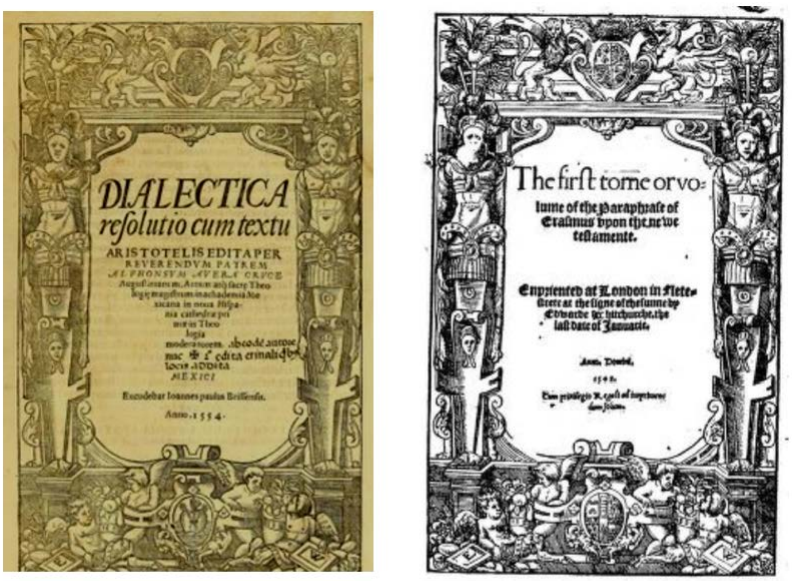


Figura 1.- La *Dialectica resolutio de Alonso de la Vera Cruz*, impresa por Juan Pablos en 1554 es un buen ejemplo de la mejora de la calidad de los productos editoriales del taller de Juan Pablos durante el tiempo que Antonio de Espinosa estuvo trabajando para él. PROVIDENCE, *John Carter Brown Library*, b2220406. Al lado, *The First Tome or Volume of the Paraphrase of Erasmus upon the Newe Testamente*, Londres, Edwarde Whitchurche, 1548

Finalizado el tiempo estipulado en el contrato con Pablos, y con la experiencia y el conocimiento suficientes como para desvincularse del taller, Espinosa comenzó por advertir de la necesidad de descentralizar el negocio de la imprenta y de estimular su progreso

[6] Véase especialmente el apartado de *Cronología de los grabados de Juan Pablos,* en la ya citada obra de Grañén Porrúa (2010: 145-154)

mediante la apertura de nuevos talleres que aumentasen la producción y la perfeccionasen. Consciente de que desde México no podría minar el monopolio de Pablos, pues este gozaba del privilegio de impresión prorrogado por el poder local en 1554 para cuatro años más, decidió viajar a España para trasladar sus disquisiciones a las autoridades peninsulares y lograr de ellas los favores que sabía no iba a recibir en la capital del virreinato. Aprovechó que, según documenta Stols, el 10 de octubre de 1558 expiraba el privilegio de impresión que Luis de Velasco le había concedido a Pablos (1962: 8-9) y, en verano de ese mismo año, emprendió el viaje a la Península. Ahora bien, no es hasta el mes de septiembre de 1558 cuando volvemos a encontrarlo en los documentos oficiales, esta vez en en la Corte de Valladolid gestionando, mediante diversas cédulas reales, firmadas entre el 7 de septiembre y el 21 de noviembre de ese mismo año, la posibilidad de difundir libremente el arte de la imprenta en Nueva España. La primera de las tres cédulas que se conservan de tal negociación trata lo siguiente:

> EL REY. – Presidentes e oidores de la nuestra Avdiencia Real de la Nueva España que por parte de Antonio d´Espinosa y de Antonio Albarez y Sebastián Gutiérrez y Juan Rodríguez, ynpresores de libros, vecinos de esa ciudad de México, me a sido hecha rrelaçión que don Antonio de Mendoça nuestro visorrey que fué desa dicha Nueva España, dio licencia a Juan Pablos, ytaliano, para que él y no otra persona ninguna pudiese ynprimir libros y tener enplenta en esa tierra por tiempo de seis años, con que nos le confirmásemos la dicha licencia dentro de los dos años primeros, los quales por nos le fue confirmada, y que después el dicho don Antonio le prorrogó la dicha licençia por otros quatro años más, como constaba por las çédulas de la dicha licençia y prorrogaciones della, de que ante nos en el nuestro Consejo de las Yndias por su parte fueron presentadas, y que las dichas prorrogaciones an sido sin nuestra aprobaçion y consentimiento y en gran daño y perjuicio desa tierra, porque a cabsa de tener el dicho Juan Pablos la dicha emplenta y no podella tener otro ninguno no haze la obra tan perfecta como conbenía, teniendo entendido que aunque no tenga la perfición que conbiene no se le a de ir a la mano es cabsa que no abaxe el preçio de los bolúmenes que ynprime, y me fue suplicado vos mandase que no permitiésedes ni diésedes lugar que les fuese puesto estanco ni ynpedimento alguno por parte del dicho Juan Pablos ni por otra persona alguna en el vso y exerçicio de sus oficios de ynpresores, sino que el arte de la amprenta se husase y exerçiese libremente en esa tierra como se vsa en estos rreynos o como la mi merced fuese: lo qual visto por los del nuestro Consejo de las Yndias, fue acordado que deuíamos mandar esta mi çédula en la dicha rrazon. E yo tóbelo por bien, por la qual vos mando que no consintáis ni déis lugar que por otra parte del dicho Joan Pablos ni por otra persona alguna se ponga estanco en esa tierra a los dichos Antonio d´Espinosa y Antonio Albarez y Sebastián Gutiérrez y Juan Rodríguez en el vso y exerçiçio de sus ofiçios de ynpresores, sino que libremente los vsen y exerçan según como se avostunbra en estos rreinos. Fecha en Valladolid, a siete de setiembre de mil e quinientos e cinquenta y ocho años. LA PRINCESA. - Por mandado de su Magestad, su Alteza en su nombre, FRANCISCO DE LEDESMA. (Grañén Porrúa, 2010: 214- 218)

De la cédula real se desprenden diversos argumentos que insisten en la injusticia de prolongar el monopolio de Pablos, no solo porque "no haze la obra tan perfeta como conbenía» y pese a ello «no abaxe el preçio de los bolúmenes", sino porque su exclusividad impedía que "el arte de la amprenta se husase y exerçiese libremente". Dos meses más tarde, se firmaría otra cédula, fechada en 21 de noviembre de 1558 en la que las autoridades pedían que se tuviese a Espinosa como "muy encomendado" y, en función de esto, solo se le encargasen "ofizios e cargos conforme a la calidad de su persona". La cédula atendía a lo siguiente:

> EL REY. – Don Luis de Velasco, nuestro visorrey de la Nueua España y presidente del Audiencia Real que en ella reside: Antonio D´Espinosa, vezino de esa ciudad de Mexico que ésta os dará, buelbe a esa tierra con lizençia nuestra con deseo de nos

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3741
Artifara, ISSN: 1594-378X

> servir y a beuir y permanecer en ella, por lo qual y por ser deudo de criados e seruidores nuestros tengo voluntad de le mandar fauorecer y hacer merçed en lo que oviere lugar: por ende yo vos encargo y mando que teniedo rrespeto a lo susodicho le tengáis por muy encomendado y en lo que se le ofreziere le ayudéis y favorezcáis encarguéis ofizios e cargos conforme a la calidad de su persona en que nos pueda servir y ser onrado y aprouechado, que por las causas dichas rrezeuiré de vos seruicio. De Valladolid a veinte y vno de nouiembre de mil e quinientos e çinquenta y ocho años. LA PRINCESA. - Por mandado de su Magestad, su Alteza en su nombre, FRANCISCO DE LEDESMA. (Grañén Porrúa, 2010: 214- 218)

La simpatía de las autoridades por el impresor pudo deberse a varios motivos, pero fundamentalmente al éxito de Espinosa con la exposición de los beneficios que podía portar la posibilidad de ejercer libremente el oficio de impresor en Nueva España. De manera que las gestiones en Valladolid llegaron a buen puerto y se estipuló que

> Ni Juan Pablos, ni ninguna otra persona podría impedir que Antonio de Espinosa, Antonio Álvarez, Sebastián Gutiérrez y Juan Rodríguez, todos impresores de libros y vecinos de Mexico pudieran ejercer libremente el arte de la imprenta. (Stols, 1962: 11)

Y no solo eso, pues la restante cédula, también firmada, como la anterior, el veintiuno de noviembre de 1558, incluso le otorgaba mercedes especiales:

> Don Luis de Velasco, nuestro visorrei de la Nueua España y presidente del Audiençia Real que en ella rreside, Antonio d´Espinosa, vezino desa ciudad de México, me ha hecho rrelación quél vino a estos rreinos a cosas que le convenían y que agora vuelve a esa tierra yntento de beuir y permanezer en ella, y que para tener su asiento y granjería tiene neçesidad de tierras para labrar y solares para hazer casas y me suplicó vos mandase se lo hiciésedes dar para el dicho efeto o como la mi merçed fuese: por ende yo bos mando que sin perjuicio de los indios ni de otro tercero alguno deys al dicho Antonio d´Espinosa tierras en que labre y solares en que edefique como a los otros vezinos desa tierra de su calidad. Fecho en Valladolid, a veynte y vno de nouiembre de mil e quinientos e cinqüenta y ocho años. LA PRINCESA. - Por mandado de su Magestad, su Alteza en su nombre, FRANCISCO DE LEDESMA. (Grañén Porrúa, 2010: 214- 218)

Tras la publicación de las cédulas reales y la consecución de sus objetivos, Espinosa permaneció en la Península hasta los primeros días del mes de marzo de 1559, fecha en la que consiguió el permiso de regreso a Nueva España. En agosto de ese mismo año, un mes después de su llegada, presentó ante la Real Audiencia los acuerdos firmados en Valladolid, exponiendo lo convenido del siguiente modo:

> En la ciudad de México, a dos días del mes de agosto de mil e quinientos y çinqüenta y nueue años antel muy illustre señor don Luis de Velasco, visorrey e gouernador, capitán general por su Magestad en esta Nueua España y presidente en el Audiencia Real, pareció Antonio de Espinosa, vezino desta ciudad, presentó esta cédula de su Magestad, librada en su real Consejo de Yndias, y pidió della cumplimiento; y por su señoria vista, la tomó en sus manos, dixo que la obedezía y obedeció con acatamiento y rreuerencia deuida, y en quanto al cumplimiento della, quél está presto de hazer y cumlir lo que por ella su Magestad manda. Y que así se asiente por auto. – DON LUIS DE VELASCO. – Pasó ante mí, ANTONIO DE TURÇIOS. (Grañén Porrúa, 2010: 214- 218)

Debió formalizarse con cierta premura el acuerdo estipulado en la Península, pues su obligado cumplimiento en la colonia no tardó en hacerse efectivo, ya que a finales de 1559 su taller operaba con normalidad y de su prensa salía *La gramática latina* de fray Maturino de

Gilberti, dividida en tres secciones. El hecho de que Espinosa firmase esta edición, y que debutase justo con esa obra, no debió agradar a Pablos, que había tirado otros textos de este autor años antes, textos de los que suponemos, por la fama del franciscano, que habría obtenido un rédito considerable. Con la publicación del texto de Gilberti, Espinosa terminaba con el monopolio de Pablos, que desde hacía dos décadas los Cromberger habían afianzado en la colonia. La dialéctica rivalizante que los dos empresarios entablaron ese año, y que seguramente se hubiese visto agravada en adelante, terminó con la repentina muerte de Pablos en 1560, y significó la consolidación del segundo establecimiento tipográfico en América, el primero regido por un peninsular.

La imprenta del primer tipógrafo español se instaló en "la casa que hoy es nº 2 de la calle San Agustín" (García Icazbalceta, 1889), así se deduce de la lectura del pie de imprenta del *Confessionario mayor* de Alonso de Molina, en el que se documenta que la obra fue impresa "en casa de Antonio de Espinosa […] junto a la yglesia de señor Sant Agustin". Los tres primeros años del taller fueron especialmente fructíferos, si bien no en relación a la cantidad de obras impresas, sí en cuanto a la calidad de esta producción, que supuso la consolidación de un nuevo estilo tipográfico, más cuidado y rico en detalles. Así, se imprimieron en 1559, además de la *Grammatica* de fray Maturino de Gilberti, en 1560 el *Tumulo imperial de la gran ciudad de México* de Francisco Fernández de Salazar y, también en el mismo año, el controvertido *Missale Romano,* que analizaremos más adelante. Del muestrario de utensilios con los que contaba Espinosa ya por esas fechas destacan "los magníficos tipos góticos, romanos y cursivos y los tipos de notas de canto llano" (Stols, 1962: 13), concretamente, según documenta Valton, los tipos 275 G., 99 C., 80 C., 99 G. y la incorporación de 480 G., 136 G., 85 R. (Valton, 1939: 239-278).

Figura 2 .- *Tumulo imperial de la gran ciudad de México* de Francisco Cervantes de Salazar, impreso por Antonio de Espinosa, 1560. Providence, *John Carter Brown Library*, ark:/13960/t4pk82c36.

Sin embargo, terminada la monumental impresión del *Missale Romano,* en septiembre de 1561, no vuelve a imprimir obra alguna "hasta el 26 de enero de 1565, año en el que se da fin al *Confessionario breve* de fray Alonso de Molina" (Medina, 1989: 55). No hay pruebas concluyentes sobre qué pudo suceder estos años; como conjetura Medina, pudo deberse a la escasez de papel o a algún acontecimiento extraordinario en la vida del impresor (*op.cit.*). Efectivamente, cualquiera de las dos opciones resulta válida para entender el silencio de su prensa, pues como ya hemos comentado, la escasez de papel se convirtió en un problema de primera línea para los impresores, hasta el punto de que muchos tuvieron que paralizar las impresiones que ya tenían comenzadas por falta de soporte en el que poder imprimirlas[7]. Ahora bien, no podemos atribuir la pausa en la producción

[7] Es curioso que este silencio no se circunscriba únicamente al caso de Espinosa, pues a excepción de la impresión en 1563 del *Cedulario* de Puga de Pedro Ocharte, el tercer impresor americano, no hay más obras fechadas entre 1562 y 1565. Esta ausencia generalizada de noticias, se pregunta medina Medina, pudo deberse "¿A la escasez de papel? ¿A algún hecho de tal gravedad en la historia del país que hiciera enmudecer las prensas? No sabríamos atinar con la causa general que dio ocasión al fenómeno" (Medina, 1989: 55). Pero bien nos puede servir como ejemplo de las difíciles condiciones que debieron sortear los primeros impresores. Con respecto al asunto del papel y su escasez en la colonia, resulta interesante, según refiere María Cristina Sánchez en su estudio acerca de la función del papel en Nueva España, cómo, antes de la llegada de los primeros descubridores, el papel era un producto mítico, sagrado para la población indígena. Sánchez documenta de qué modo muchos de los códices prehispánicos relatan ofrendas y ceremonias en las que se utilizaba el papel como obsequio a los sacerdotes y como dadiva a los dioses e, incluso, en muchas ocasiones, para revestir las imágenes divinas o los cuerpos fúnebres (Sánchez de Bonfil, 1993). Con la llegada de la imprenta el papel pasó de ser un elemento reverenciado por su valor mítico y sagrado a ser un objeto venerado por su escasez. Recordemos que una de las peticiones de fray Zumárraga en el *Memorial* sin

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3741
Artifara, ISSN: 1594-378X

únicamente a la posible carencia de papel, puesto que, siguiendo con Medina, "su silencio pudo ser por un segundo viaje que hizo a la Península" (*ibidem*). Aunque resulte arriesgado confirmar dicha tesis, se conserva, entre los libros de pasajeros a Indias, una licencia para viajar al continente a nombre de Antonio de Espinosa, fechada en 1563:

> EL REY. – Nuestros oficiales que residís en la cibdad de Sevilla en la Casa de la Contratación de las Indias. Antonio de Espinosa me ha hecho relación de que a tiempo que el Marqués del Valle pasó a la Nueva España le dejó en esa sibdad para que le llevase a dicha Nueva España cierta recámara que había dejado en los estados de Flandes al tiempo que vino dellos, y que ahora había venido dicha recámara a esa cibdad y se quería embarcar en ella para que se la llevara a la dicha Nueva España, y me suplicó que le mandase dar licencia para ello, o como la mi merced fuese; por ende, yo vos mando que dejéis y consintáis pasar a la dicha Nueva España al dicho Antonio de Espinosa, presentando primeramente ante vosotros, información hecha en su tierra, ante la justicia della y con aprobación de la mesma justicia, de cómo no es casado ni de los prohibidos a pasar a aquellas partes, y de las señas de su persona: lo cual ansí haced e cumplid sin que en ello le pongáis impedimento alguno. Fecha en Madrid a diez y ocho de enero de mil y quinientos y sesenta e tres años. – Yo el Rey. – Refrendada de Eraso, señalada de los dichos. (Archivo General de Indias. Sevilla, 148-2-7, t. XIV, fol. 370*v*)

Efectivamente, el beneficiario de dicha licencia fue un tal Antonio de Espinosa, cuyo nombre y apellido coincide con el del segundo impresor americano, como también lo hace la fecha de solicitud con los años en los que no se conoce impresión alguna suya. Sin embargo, no coincide el estado civil que se declara en la cédula, pues el "no ser casado, ni de los prohibidos a pasar a aquellas partes" difiere de la información que tenemos del impresor que, según coinciden en documentar García Icazbalceta (1889) y Stols (1962), hacia 1558 ya vivía en México con su esposa. La única opción que podemos barajar es que su esposa hubiese muerto para entonces y que por ello se le refiriese en la cédula como no casado. Aún así, resulta arriesgado confirmar tal posibilidad con los pocos datos que tenemos, por lo que sugerimos la hipótesis del viaje a la Península en 1562, y de la solicitud de licencia de regreso en 1563 fecha

fecha que presentó al Consejo de Indias, en demanda de otras tantas mercedes, fue la de "haber allá molino de papel", precisamente por el esfuerzo que suponía reclamar este material a la Península y lo dilatados que podían ser los plazos para adquirir la mercancía solicitada. El fraile entendió, ya por el año 1535 que la escasez de papel podría convertirse en un factor decisivo en el desarrollo de la imprenta en el continente, y así lo fue. La carestía de papel en Nueva España influyó en la calidad material de las obras publicadas durante el siglo XVI y XVII, ralentizó la producción de las imprentas e, incluso, determinó la declinación o prosperidad del negocio de impresores o libreros incapaces de hacer frente a los altos precios del papel manufacturado en la Península y a la poca funcionalidad de sus talleres. Robles aludía a esto último en su *Diario* de 1677: "Este año se ha encarecido el papel de suerte que vale la resma treinta pesos, la mano dos pesos y el pliego un real". El juicio al coste iba acompañado, en su texto, de una crítica a las consecuencias que este tenía en el funcionamiento de los talleres, pues relataba cómo "se han desbarrotado muchos libros para vender por papel escrito: se han dejado de imprimir muchas obras y han estado paradas las imprentas y lo han padecido los oficiales". A lo trágico de suspender la impresión de los textos por el déficit de material para imprimir se sumó otra consecuencia que afectaba, tanto a la materialidad de las obras ya impresas, como a los encuadernadores que, en muchas ocasiones, tuvieron que "echar mano de los pliegos impresos para guardas de libros y en los primeros tiempos hasta para fabricar el cartón de las tapas" (Medina, 1989: 8). Esta treta, condicionada por la insuficiencia de las primeras prensas novohispanas, provocó la desaparición, ruptura o pérdida de muchas de las obras impresas; incluso, la reutilización de otras muchas que se reciclaron para conservar otros textos más recientes. Véase al respecto el caso del *Manual de adultos* (1540), que recogemos en la entrada 1 y 1.1. del repertorio. No será hasta el 20 de junio de 1575, fecha en la que se documenta en una real cédula que Hernán Sánchez de Muñón y Juan Cornejo "aseguraron haber sido los primeros descubridores e inventores de cierto material de hacer papel en abundancia" (Lenz, 2001: 73). Desde la fecha hasta transcurridos veinte años, ambos "se aseguraron la exclusiva de fabricarlo y venderlo en todos los reinos de ultramar" (Grañén Porrúa, 2010: 27).

en la que había fallecido su mujer, pero en ningún caso podemos afianzarla con la documentación necesaria.

Lo que sí es indiscutible es que en 1565 las prensas de Espinosa se hallaban operativas y en pleno rendimiento con la impresión, primero del *Confessionario breve en lengua mexicana y castellana* de fray Alonso de Molina y después con el *Confessionario mayor*, también del mismo autor. Ambos, el primero más breve y rudimentario, con 20 hojas en tipos góticos, y el segundo más extenso y rico en detalles, con 124 hojas en tipos góticos, romanos y cursivos, supusieron el inicio de una nueva e ininterrumpida etapa tipográfica.

Figura 3.- *Confesionario breve en lengua mexicana y castellana* de Alonso de Molina, impreso por Antonio de Espinosa, 1565. MÉXICO, *Biblioteca Nacional de México*, R M4MOL AE.

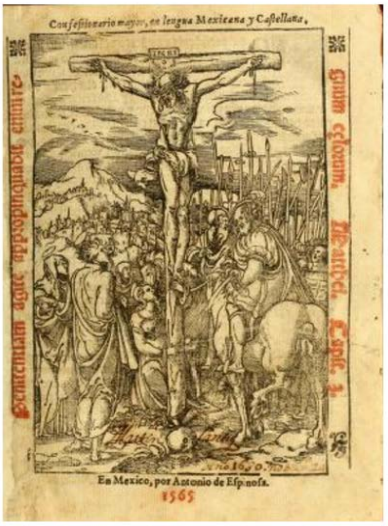


Figura 4.- *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana* de Alonso de Molina, de Alonso de Molina, impreso por Antonio de Espinosa, 1565. PROVIDENCE, *John Carter Brown Library*.

La novedad más interesante de esta retomada actividad fue la introducción en la tipografía mexicana, en el año 1566, del escudo de impresor, una práctica que convirtió a Espinosa en el primer impresor americano, y el único de los tipógrafos del siglo XVI, en utilizar un sello propio para firmar sus obras y reivindicar su producción[8]. De este escudo, cuyo molde podríamos aventurarnos a pensar que trajo consigo a su vuelta de España, si es que alguna vez hubo viaje, se hicieron dos grabados. Según documenta Stols, uno de estos grabados fue más humilde y el otro más esmerado, pero ambos

> Representan un ancla atravesando una calavera de vaca con cuernos rotos; la calavera está fijada al ancla por una cinta que pasa por las órbitas y los cuernos, y la parte inferior de la misma ancla tiene un anillo con un cartucho que lleva las iniciales de A.E. (Stols, 1962: 18-21)

[8] El ejemplo de marca de impresor más antigua de la que tenemos noticia es el escudo del *Paslmorum codex,* de Fust y Schoeffer, en 1457. En España, esta práctica tiene sus orígenes en la marca tipográfica de Juan Jurus, estampada, por primera vez, en las *Ordenanzas reales de Castilla* de Alfonso Díaz de Montalvo, impresa en Zaragoza en 1490.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3741
Artifara, ISSN: 1594-378X

Figura 5.- Reproducción de los dos escudos que utilizó Antonio de Espinosa. Alexander Stols, A.M, *Antonio de Espinosa. El segundo impresor mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

Además de la introducción del escudo, durante esta época la productividad de Espinosa continuó siendo notable, los años siguientes vieron la publicación de la *Tabula privilegiorum* en 1568; la *Bula* de Pío V; el *Vocabulario* de fray Alonso en 1571; el *Tratado* de Agurto en 1573; el tomo II de *Doctrinales Fidei* de Medina Plaza en 1575 y, en el mismo año, los *Sermones* de Fray Juan de la Anunciación y el *Tesoro espiritual* de Gilberti. Con posterioridad, Stols lo documenta en 1576 junto a Pedro Ocharte, reconociendo una deuda a favor de los hermanos de Acevedo (1962: 20- 21).

Esta es la última noticia que tenemos del impresor, por lo que imaginamos que su muerte pudo estar cercana a la fecha de 1577. Con el fin de su trayectoria tipográfica se cierra el segundo capítulo de la imprenta en México, después de haber dado a luz la mejor producción vista en el continente hasta el momento y de haber introducido los primeros tipos romanos y cursivos en el instrumental de imprenta novohispano. El hecho de que a su muerte, su mujer, Ana de Carranza, de la que no se tiene mayor noticia que su nombre y su relación con el impresor, no aparezca como heredera de la imprenta, y en su lugar se indique que fue su hija María de Espinosa quién heredó el taller, únicamente se explica si tenemos en cuenta que seguramente su esposa falleció alrededor de 1563 (Garone Gravier, 2012: 73). La hija de Espinosa y su yerno, Diego López Dávalos, heredaron la imprenta del *prototipógrafo*, junto con su instrumental de trabajo y prolongaron el nombre de su padre y su arte de imprimir en un escenario en el que operaba, desde 1574, un segundo establecimiento tipográfico, el de Pedro Balli, y en el que, en poco más de diez años, convivirían el de Antonio Ricardo, inaugurado en 1579, el de Pedro Ocharte, en 1580 y el de Enrico Martínez en 1599, cuya desaparición cierra el primer periodo de la historia de la imprenta americana.

Bibliografía

CASTILLEJO, Arcadio (2019) *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín (1886) *Bibliografía mexicana del siglo XVI: catálogo... de libros impresos en México de 1539 a 1600*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica.

GARONE GRAVIER, Marina (2012) *La tipografía en México. Ensayos históricos (siglos XVI al XIX)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

GASKELL, Philip (1972) *A New Introduction to Bibliography*, Michigan, Clarendon Press.

GRAÑÉN PORRÚA, María Isabel (2010) *Los grabados en la obra de Juan Pablos primer impresor de la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica.

GRIFFIN, Clive (1991) *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico,* Madrid, Cultura Hispánica.

MILLARES CARLO, Agustín y Julián CALVO (1953) *Juan Pablos: El primer impresor que a esta tierra vino,* México, Fondo de Cultura Económica.

NORTON, Frederick John (1978) *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978

RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, Guadalupe (2019) "Primeros vagidos de la tipografía y biblioiconografía mexicana del siglo XVI", *Varia Historia, Belo Horinzonte*, vol. 35, 68, pp. 565-594.

SÁNCHEZ BUENO DE BONFIL, Cristina (1993) *El papel del papel en La Nueva España*, Madrid, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/SEP.

STOLS, Alexandre A.M. (1962) *Antonio de Espinosa el segundo impresor mexicano*, Biblioteca Nacional, UNAM- n Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México.

——— (1990) *Pedro Ocharte: el tercer impresor mexicano,* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1990.

TORIBIO MEDINA, José (1989) *La imprenta en México (1539-1821)*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

TORRE VILLAR, Ernesto de la (1987) *Breve historia del libro en México,* México, Biblioteca del Editor.

VALTON, Emilio (1935) *Impresos mexicanos del siglo XVI (incunables americanos). Estudio bibliográfico precedido de una introducción sobre los orígenes de la imprenta en América*, México, Imprenta Universitaria.

WAGNER, Henry R. (1946) *Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI. Suplemento a las bibliografías de don Joaquín García Icazbalceta, don José Toribio Medina y don Nicolás León*, México, Editorial Polis.

YMOFF, Jesús (1973) "Las capitulares y los grabados en los impresos de Antonio de Espinosa que custodia la Biblioteca Nacional de México", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 10, pp. 17-111.

——— (1974) "Los Ocharte, Pedro Balli y Antonio Ricardo. Capitulares, grabados y viñetas utilizados en sus impresos, que conserva la Biblioteca Nacional", *Boletín de Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 11, pp. 9-98.

——— (1981-1982) "Iniciales ornamentales utilizadas en México, Lovaina y Amberes durante el siglo XVI", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 18-19, pp. 139-142.

——— (1987) "Iniciales ornamentales de dos abecedarios utilizadas en México y en Estella, España, durante el siglo XVI", *Boletín de Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, 1, pp. 17-30.

——— (1991) "Las ilustraciones de los libros impresos en México durante el siglo XVI custodiados por la Biblioteca Nacional de México", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas,* 5, pp. 31-88.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3741
Artifara, ISSN: 1594-378X

Una forma del pensiero.
Ortega y Gasset e il saggio come spazio comune tra filosofia e letteratura*

PINO MENZIO

Riassunto
Il saggio è un contesto in cui la letteratura si propone come modello per la filosofia, in quanto rende disponibili al pensiero astratto alcune delle proprie caratteristiche più importanti: uno sguardo affettivamente connotato; una più intima e profonda conoscenza della realtà, capace di coglierne l'essenza; l'esposizione alla positività, ma anche alla negatività dell'esperienza; la consapevolezza della polisemia del linguaggio. Nonostante alcune recenti polemiche, questi caratteri confermano il ruolo centrale dell'ermeneutica nell'interpretazione della cultura e delle società contemporanee.
Parole chiave: Filosofia della letteratura, etica della letteratura, ermeneutica.

Una forma del pensamiento.
Ortega y Gasset y el ensayo como espacio común entre filosofía y literatura

Resumen
El ensayo es un espacio en el que la literatura se presenta como un modelo para la filosofía, ya que pone a disposición del pensamiento abstracto algunas de sus características más importantes: una mirada connotada emocionalmente; un conocimiento más íntimo y profundo de la realidad, capaz de captar su esencia; la exposición a la positividad, pero también a la negatividad de la experiencia; la conciencia de la polisemia del lenguaje. A pesar de algunas controversias recientes, estas características confirman el papel central de la hermenéutica en la interpretación de la cultura y las sociedades contemporáneas.
Palabras clave: Filosofía de la literatura, ética de la literatura, hermenéutica.

1. Talvolta, la filosofia e la letteratura sono considerate come regioni del mondo piuttosto distanti fra loro, e come tali collegate in modo saltuario e relativamente difficoltoso, con quelle linee aeree *low cost* e un po' improbabili, di cui è meglio diffidare. In altri casi, sono viste come territori confinanti (o potenzialmente tali), i cui confini vanno però tracciati e presidiati con cura, se non con muri, barriere o intralci di vario tipo. C'è però una terza ipotesi, probabilmente preferibile, che interpreta la filosofia e la letteratura come due entità territoriali (fuor di metafora, come due campi o contesti dell'esperienza intellettuale) sovrapponibili in misura abbastanza consistente, venendo a creare uno spazio comune e condiviso, un'area di reciproco scambio e arricchimento. Una fra le principali testimonianze di questo spazio comune, e insieme uno dei modi migliori per esplorarlo, è costituito dal saggio, in quanto specifica forma del pensiero: cioè come linea, traccia, scia o cartografia di una conoscenza concettuale e intellettuale disposta in una particolare forma, la cui manifestazione è sottoposta ad alcune regole o

* Per la cara Vale.

Pino MENZIO, "Una forma del pensiero. Ortega y Gasset e il saggio come spazio comune tra filosofia e letteratura", *Artifara* 20.1 (2020) Contributi, pp. 35-46.
Ricevuto il 02/02/2019 · Accettato il 03/03/2020

qualità espressive e formali, cioè letterarie, che al contempo contengono tale conoscenza e le permettono di esplicarsi. Che il saggio sia testimonianza di questo incrocio o spazio comune tra filosofia e letteratura è, ovviamente, più chiaro quando la scrittura saggistica ha per oggetto una o più opere narrative o poetiche, o l'esperienza letteraria nel suo complesso: casi in cui l'interazione tra filosofia e letteratura si svolge *in rebus ipsis*, e che tuttavia non sono esenti da problemi, dati in particolare dall'inclinazione filosofica a considerare la letteratura come una semplice convalida di verità stabilite altrove, con conseguenti pressioni o forzature nei confronti del testo. Ma anche nella sua veste più generale, cioè quando non si occupa direttamente di un'opera letteraria, il saggio può essere visto come sede, testimonianza, laboratorio o paradigma di un'interazione tra letteratura e filosofia a carattere più profondo e strutturale, che merita di essere indagata con la massima attenzione.

Innanzitutto, se è vero che tanto la letteratura quanto la filosofia sono forme di conoscenza e di interpretazione del mondo, ci si può domandare se nel saggio –preso sul serio come forma del pensiero, cioè come spazio comune tra filosofia e letteratura– la conoscenza filosofica non possa apprendere qualcosa dalla conoscenza letteraria; e se, di conseguenza e circolarmente, non possa dare corpo a tale apprendimento appunto nella sede del saggio. In tal senso, la conoscenza letteraria si caratterizza *in primis* per essere intimamente connotata in termini affettivi. In essa, infatti, l'attivazione o mobilizzazione dei sentimenti del lettore produce una visione più intensa e articolata della realtà, permette di profilare meglio il mondo, di cogliere con più chiarezza il significato che le cose, le persone e gli eventi assumono per noi, testimoniando quella dimensione soggettiva che è ineludibile in ogni conoscenza, relazione o corrispondenza con il reale. Tale connotazione affettiva permette di stagliare gli oggetti con maggior nitore dallo sfondo indifferenziato della vita, consente di illuminarli anche trasversalmente, cogliendone i rilievi e i chiaroscuri: e costituisce quindi un nucleo essenziale di quel "riconoscimento" artistico-letterario nel quale, secondo Gadamer (1983: 146), "la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione, dalla casualità e dalla variabilità delle condizioni in cui in genere è sommersa, e viene colta nella sua essenza". L'attenzione, l'interesse e la curiosità per il mondo sono atteggiamenti (anche) affettivi, e certo sono attivati, promossi e strutturati da quella partecipazione emozionale così tipica della letteratura. Già questo potrebbe costituire un buon suggerimento per la filosofia, spesso incline ad idealizzare una conoscenza della realtà algida e puramente razionale –posizione teorica tanto più fallace quanto più l'affettività, da cui pure inevitabilmente parte, è negata o rimossa.

2. Tale connotazione affettiva della letteratura può essere ulteriormente specificata, tenendo conto che la pagina letteraria è di necessità uno spazio in cui persone, cose ed eventi sono trascritti per essere conservati nel ricordo, cioè salvati nella memoria del lettore. In tal senso, la letteratura è intimamente segnata dalla consapevolezza della caducità, ed è costitutivamente pervasa dall'affetto corrispondente a questo atteggiamento memoriale, la *pietas* in quanto attenzione compassionevole nei confronti del mondo appunto in ragione della sua mortalità, finitezza, fragilità e transitorietà. Che tale atteggiamento di *pietas*, e quindi di amore, per il mondo sia tipico dell'esperienza artistico-letteraria è una consapevolezza abbastanza diffusa, testimoniata ad esempio dalle *Meditazioni del Chisciotte* di Ortega y Gasset. È vero che nella pagina di apertura del volume, quando si propone di compiere quelle "che un umanista del XVII secolo avrebbe chiamato «salvazioni»", Ortega (1986: 31) rinvia all'*amor intellectualis* di Spinoza, e guarda quindi al concetto filosofico, e non all'immagine artistico-letteraria, come strumento di salvazione: affidando così alla filosofia la messa in sicurezza delle cose, la loro integrazione nella struttura del mondo, l'inserimento dei fenomeni in una rete di significati, operazione in cui l'amore consiste appunto nel creare relazioni capaci di contrastare l'isolamento, la separazione e la frantumazione del reale. Ed è vero che nel pensiero ispanico, per

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3160
Artifara, ISSN: 1594-378X

giungere alla piena esplicitazione teorica del legame tra esperienza artistico-letteraria e amore, occorrerà attendere la "ragione poetica" di María Zambrano, intesa come "un disporsi verso le cose che non s'accontenti dei modelli astratti e calcolanti della razionalità" (Cacciatore, 2013: 54), come una forma più intensa e veritiera di rapporto con il reale. Per Zambrano, infatti, è appunto la parola poetica "ciò che ci introduce al vero mondo delle cose, al vero realismo" (54), in un gesto che dischiude l'accesso diretto e partecipe alla realtà che ci circonda proprio in quanto affida la comprensione e l'interpretazione del mondo "non all'intelletto astratto della ragione, ma alla passione, all'amore incondizionato per le cose" (54).

Tuttavia, merita guardare con attenzione il modo in cui, nelle *Meditazioni del Chisciotte*, Ortega propriamente attua le salvazioni che ha annunciato, cioè si volge concretamente alle diverse realtà del mondo, attivando quell'amore che "ci lega alle cose" e che ci fa "addentrare profondamente nelle proprietà di ciò che si ama" (Ortega, 1986: 33), in contrapposto al *ressentiment* nietzscheano inteso come interruzione o rottura di ogni legame affettivo. Ortega compie tali salvazioni attraverso una scrittura letteraria raffinata e partecipe, attenta alla bellezza e ai colori della natura, pronta a sostare sui boschi di roveri e frassini e sulle piantagioni di ulivi, sensibile al variare della loro vegetazione con il cambio delle stagioni. Benché non manchi una sottile ricettività ai suoni (il canto degli uccelli, lo scorrere delle acque), la sensibilità delle *Meditazioni del Chisciotte* è più di tipo visivo, con uno sguardo *en plein air* che spazia sino all'orizzonte, cogliendo i profili azzurrini delle montagne di una sierra, o il volo remoto e solenne di un'aquila. L'eleganza dello stile di Ortega è strettamente connessa alla sua partecipazione affettiva, e si configura come esempio concreto di un caso più generale: se è vero che, anche nell'esperienza quotidiana, tutte le volte che c'è un coinvolgimento affettivo il parlante passa quasi automaticamente a un registro letterario, o para-letterario. Un celebre esempio dello stile e della partecipazione orteghiana è dato dall'apertura della *Meditazione preliminare*.

> Il monastero dell'Escorial s'innalza su di un colle. Il lato meridionale di questo colle digrada sotto la copertura di una boscaglia di roveri e frassini. Il posto si chiama "La Herrería". Ad ogni stagione l'eccezionale mole violacea dell'edificio modifica il suo carattere grazie a questo manto di vegetazione disteso ai suoi piedi, color del rame in inverno, d'oro in autunno e verde scuro d'estate. Da queste parti la primavera passa rapida, istantanea e eccessiva –come un'immagine erotica nell'anima fortificata di un cenobita. Gli alberi si ricoprono in fretta di fronde opulente di un verde chiaro e nuovo; il suolo scompare sotto un'erba smeraldina che, a sua volta, un giorno si veste del giallo delle margherite e un altro del viola delle stecadi. (Ortega, 1986: 51)

3. Come abbiamo detto, questo non è l'unico caso in cui le *Meditazioni del Chisciotte* mostrano una sensibilità descrittiva che si direbbe quasi da pittura paesaggistica; e che non si tratti di una *tirade* decorativa, bensì del luogo del più profondo coinvolgimento affettivo e personale, è testimoniato simmetricamente dalla chiusa della medesima *Meditazione preliminare*: quando, giunti alla fine di una luminosa giornata primaverile, cala la sera. "L'azzurro del crepuscolo aveva inondato tutto il paesaggio. Le voci degli uccelli giacevano addormentate nelle loro gole minute. Allontanandomi dalle acque che scorrevano, entrai in una zona di silenzio assoluto. E il mio cuore uscì allora dal fondo delle cose", iniziando a battere più forte per un'incontenibile crescita di emozione. "In alto, una stella batteva al medesimo tempo, come se fosse un cuore siderale, gemello del mio e, come il mio, gonfio di paura e di tenerezza per le meraviglie del mondo" (Ortega, 1986: 89-90).

Data tale raffinata sensibilità da paesaggista, e data l'intensa partecipazione affettiva che la pervade, non stupisce che Ortega, quando vuole dare un esempio dell'amore che presiede alle salvazioni, lo trovi nell'arte pittorica di Rembrandt. Ciò accade, non a caso, proprio in apertura del Prologo, lasciando aperta l'ipotesi che sia appunto tale amore 'artistico' una possibile, intima, segreta linea-guida del suo progetto di salvazione filosofica (e quindi anche letteraria) delle persone, cose, eventi e figure via via incontrate nel corso del lavoro.

> Nei quadri di Rembrandt è frequente che un umile pezzo di tela bianca o grigia, un mobile grossolano si trovi avvolto in una atmosfera radiosa e luminescente che altri pittori spargono soltanto attorno alle teste dei santi. Ed è come se delicatamente ci ammonisse: Siano santificate le cose! Amatele, amatele! (Ortega, 1986: 32)

Fra l'altro, una posizione del tutto analoga a questa di Ortega si riscontra, in anni non molto distanti, anche in Rilke, che per tale atteggiamento di amore per il mondo guarda invece all'arte di Cézanne. In un gruppo di lettere inviate alla moglie Clara da Parigi nell'autunno 1907, infatti, Rilke indica appunto in Cézanne l'esempio di un amore intenso e incondizionato per ogni aspetto del reale, capace di superare qualsiasi distinzione, convenzione o gerarchia, e come tale nucleo primario e tramite diretto di uno specifico rapporto 'artistico' (e quindi letterario) con il mondo, ispirato alla prossimità, alla devozione, alla "semplice vita di un amore che si è costituito, che, senza affatto vantarsene, si accosta a tutto, senza accompagnamenti, discreto, silenzioso. Il lavoro vero e proprio, la pienezza dei compiti, tutto inizia solo dopo questo costituirsi" (Rilke, 1950: I, 208)[1]. Come è noto, tale atteggiamento di accettazione integrale del mondo, di adesione devota al darsi delle cose, è alla base della "poetica dell'oggetto" (*Dinggedicht*) delle *Nuove poesie* (1907-1908)(Menzio, 2013: 258-260).

4. La posizione artistico-letteraria così delineata, con la sua conoscenza fortemente connotata in termini affettivi e partecipativi, non è però esente da rischi, testimoniati e sottilmente analizzati da quello che può essere visto come un saggio trasposto, indiretto e del tutto particolare: il romanzo *Dottor Pasavento* di Enrique Vila-Matas. Come è noto, nel costruire una panoplia di riferimenti letterari al suo progetto di scomparsa dal mondo, il protagonista-soggetto narrante di *Dottor Pasavento* guarda anche a Robert Walser. Nel far ciò evidenzia con acutezza, seppur lateralmente, un tratto caratteristico dello scrittore svizzero, consistente nella sua particolare "relazione con la bellezza del mondo, una bellezza che lo conduceva sempre alla desolazione" (Vila-Matas, 2008: 169): quasi che, per una sorta di eccesso affettivo o partecipativo rispetto all'intensità del reale, in un graduale e incoercibile processo del coinvolgimento interiore, si creassero i presupposti per un vero e proprio cortocircuito emozionale. In effetti, numerose opere walseriane confermano l'impressione che le loro "euforiche esaltazioni della perfezione del mondo" in realtà "nascondevano la malinconica angoscia di fondo dell'autore" (175), la sua oscura sensazione di essere escluso dalla pienezza della vita, di non esserne all'altezza, di essere bruciato dalla luce intensa dell'esistente. Di qui il toccante fenomeno letterario e umano per cui, in molti testi di Walser, la partecipazione creaturale, l'"euforico amore per il mondo visibile" (155) e le "inaudite lodi alla felicità che dà la vita reale" (175) si capovolgono d'un tratto nel vuoto, nell'abbandono, nello sconcerto più radicale. Un esempio assai efficace può essere dato dalle pagine finali del racconto *La passeggiata* (1919). Dopo una descrizione (e celebrazione) della *Wanderung* come esperienza di attenzione e amore per il mondo, e come immagine di uno sguardo letterario partecipe, pieno di mitezza e discrezione, tutto il pieno costruito da Walser fino a quel momento in termini di partecipazione al reale, di adesione alla

[1] Lettera a Clara Rilke del 19 ottobre 1907.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3160
Artifara, ISSN: 1594-378X

natura, di vicinanza alle forme della vita quotidiana si capovolge nel vuoto, nella scomparsa, nel presagio di una morte incombente.

> Nel contemplare terra, aria e cielo fui preso da un pensiero conturbante e irreprimibile: ero costretto a dirmi che ero un povero prigioniero fra cielo e terra, che tutti qui siamo ugualmente dei poveri reclusi e che per noi tutti non v'è alcuna via verso un altro mondo, se non quell'unica che ci conduce nella fossa buia, nel grembo della terra, giù nella tomba.
> E così la florida vita, tutti i bei colori allegri, ogni gioia di vivere e umano significato, l'amicizia, la famiglia e la donna amata, l'aria dolce e piena di lieti, felici pensieri, le case paterne e materne, le care strade note, la luna e il sole alto e gli occhi e i cuori degli uomini, tutto un giorno dovrà scomparire e morire.
> [...] "Ho raccolto fiori solo per deporli sulla mia infelicità?" mi domandai, e il mazzolino mi cadde di mano. M'ero alzato per ritornare a casa: era già tardi, e tutto si era fatto buio. (Walser, 2013: 97-99)

Certo il capovolgimento del pieno nel vuoto è un fenomeno tecnicamente depressivo; e tuttavia, in termini filosofici, in questa sorta di catastrofe finale si coglie l'altra faccia del "sì alla vita" nietzscheano: che è certo adesione entusiastica al mondo nella sua ricchezza, splendore, varietà e pienezza, ma è anche, allo stesso titolo, accettazione tragica e senza riserve dei suoi aspetti di lotta, lacerazione, sopraffazione, annichilimento e assenza di senso, sino ad esserne eventualmente distrutti. Questa simmetria o inversione speculare, sostanzialmente tragica o aporetica, non ricorre solo nella filosofia di Nietzsche o nella narrativa di Walser, ma è di fatto presente, seppur attenuata, nella vita di ciascuno: e in quanto tale, come vedremo tra breve, non può non riguardare anche la scrittura saggistica. Si tratta di una posizione in cui, quanto più è ampia l'apertura al positivo, tanto più è inevitabile l'esposizione al nulla e alla distruzione; in cui, quanto più ci si dispone a cogliere la bellezza del mondo, tanto più si è vulnerabili alla sua negatività e al male[2].

5. In termini riassuntivi, se il saggio è davvero una forma del pensiero, cioè uno spazio comune tra filosofia e letteratura; e se, consapevole di questa qualità duplice e condivisa, la filosofia prende sul serio la natura (anche) letteraria del saggio, quest'ultimo può essere il luogo in cui la letteratura suggerisce *direttamente*, cioè per compresenza e collaborazione, alla filosofia: a) l'importanza e il valore di una conoscenza affettivamente connotata; b) l'esigenza (o l'auspicio) che tale conoscenza sia etica, cioè improntata a *pietas*, partecipazione, cura, amore per il mondo. Ma in questa proposta teorica si nasconde forse un insegnamento ulteriore e più profondo, che vede la letteratura non come semplice *integrazione* dello sguardo filosofico, ma come vero e proprio *modello*. In altri termini e con una certa franchezza, merita domandarsi se non sia proprio la scrittura letteraria a suggerire alla filosofia come guardare veramente alla realtà. È infatti possibile che la connotazione affettiva di cui stiamo parlando abbia un ruolo primario, o comunque assai più importante di quanto in genere non si ritenga, nel determinare quel 'di più' che la conoscenza letteraria ha rispetto alla conoscenza normale delle cose, nella quale rientra, regolarmente e di necessità, anche la conoscenza filosofica. La consapevolezza di tale 'di più' è centrale nell'ermeneutica, se ad esempio Gadamer ritiene che il riconoscimento artistico-letterario, nella sua essenza più profonda, risulta incomprensibile "se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce, che il conosciuto viene riconosciuto. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce *più* di ciò che già si conosceva" (Gadamer, 1983: 146). È appunto un processo di

[2] Per una trattazione più ampia di questi temi cfr. Menzio, 2017: 37-41.

identificazione affettiva e soggettiva, e quindi di auto-riconoscimento, da parte del lettore, a consolidare la tangibile verità dei personaggi letterari, cioè a far sì che essi appaiano più veri delle corrispondenti persone reali o storiche: come rileva ancora Gadamer, secondo cui, "dal punto di vista della conoscenza del vero, l'essere della rappresentazione [artistico-letteraria] è più che l'essere del materiale rappresentato, l'Achille omerico più che il suo modello" (146-147).

Fra l'altro, in parallelo a tale connotazione o identificazione affettiva, è innegabile che anche la natura propriamente linguistica della letteratura, il suo carattere di mediazione attraverso il linguaggio, implichi un 'di più' rispetto alla mera percezione sensibile dei fenomeni. Il linguaggio, infatti, non solo trasmette le esperienze del mondo, ma le struttura, in quanto insegna (attraverso continue descrizioni e illuminazioni) come e cosa percepire, mostra aspetti, qualità, sfumature e particolarità del reale che altrimenti non sarebbero colte, e quindi non sarebbero *tout court* –come rivela, con buona pace di ogni realismo filosofico ingenuo, il confronto tra i rilievi dell'esperto e dell'inesperto di fronte a qualsiasi elemento del reale (una pianta, un panorama, un quadro, una macchina, un evento politico): dove ciascuno dei due, percettologicamente, si trova davanti la stessa entità, ma vede in essa cose del tutto incomparabili, se non attraverso la mediazione del linguaggio; e soprattutto dove, per l'inesperto, occorre il linguaggio, la parola, la descrizione dell'esperto per vedere davvero 'cosa c'è'. In ogni caso, restando all'affettività della letteratura, è come se la sua mobilitazione, e quindi il coinvolgimento personale e soggettivo del lettore, aprissero una superficie di contatto con il reale molto maggiore, un'area di percezione del mondo più articolata e sensibile. Tale superficie più estesa, insieme con la benevolenza o *pietas* nei confronti delle cose conosciute, è luogo elettivo di un dialogo che permette al reale di svelarsi in modo più spontaneo, di regalare frammenti di verità più ricchi e multiversi. Per descrivere questo processo naturale e generativo si può far riferimento a una delle metafore-cardine della conoscenza nella cultura occidentale, quella della luce. Essa infatti, tanto nella sua forma naturale quanto nei casi standard di luce tecnologica, è al contempo portatrice anche di calore: ed è proprio tale compresenza inscindibile a produrre il dispiegarsi e il fiorire del mondo.

6. Come si è detto, il 'di più' che la conoscenza letteraria ha rispetto a quella usuale, in termini di fedeltà, adesione e vicinanza alle cose, è stato particolarmente valorizzato dall'ermeneutica, che ha insistito sull'esperienza artistico-letteraria come forma eminente di conoscenza e interpretazione del reale. Lo testimonia, ad esempio, la centralità del concetto di *mimesis* non solo nell'ermeneutica ricœuriana ma anche in Gadamer, la cui trasmutazione in forma (*Verwandlung ins Gebilde*) non è altro che la *mimesis* aristotelica reinterpretata in senso hegeliano, ossia con funzioni conoscitive: il che fa dell'ermeneutica (se si vuole, dell'incrocio fra questa corrente teorica e l'hegelo-marxismo di Lukács, Adorno, Benjamin) uno dei luoghi filosofici più idonei per individuare una teoria del realismo letterario (Menzio, 2016). Per Gadamer, infatti, la *mimesis* artistico-letteraria non è una banale copia della realtà, ma la vera e propria manifestazione di ciò che è rappresentato; proprio in quanto porta alla luce il proprio oggetto, lo coglie nel suo vero essere, lo mostra come ciò che veramente è, la *mimesis* ha quel valore conoscitivo che è il tratto imprescindibile di ogni realismo.

> Il rapporto mimetico originario […] non implica dunque soltanto che il rappresentato è presente in esso, ma che esso viene in luce in modo più autentico e proprio. Imitazione e rappresentazione non sono soltanto ripetizione e copia, ma conoscenza dell'essenza. […] L'imitazione, in quanto rappresentazione, ha dunque una eminente funzione conoscitiva. Su questa base, il concetto di imitazione poté bastare a fondare la teoria dell'arte finché il significato conoscitivo dell'arte non fu messo in discussione. (Gadamer, 1983: 147)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3160
Artifara, ISSN: 1594-378X

Fra l'altro, se il 'di più' della conoscenza letteraria si configura come 'più vicino', in quanto la connotazione affettiva implica una particolare prossimità a ciò che è conosciuto, tale posizione racchiude, in termini strettamente gnoseologici, un ulteriore suggerimento nei confronti della conoscenza filosofica, di cui il saggio si propone come una valida sede. Questa prossimità della letteratura alle cose implica infatti il superamento di quelle generalizzazioni, astrazioni, sguardi zenitali o schematismi ideologici che spesso caratterizzano non solo l'approccio filosofico, ma anche l'esperienza quotidiana di ciascuno. In effetti, già in termini puramente formali, la scrittura letteraria riuscita è quella capace di superare le espressioni comuni, le frasi fatte, le formule linguistiche consumate dall'uso; ovvero è capace di assumerle consapevolmente per farne qualcosa di diverso. Ma in termini sostanziali, così come ci sono delle retoriche, fissità o stereotipie della scrittura, ci sono anche delle retoriche del pensiero: che si risolvono negli automatismi dei nuclei teorici dati per scontati, nelle categorizzazioni 'ovvie' e non più interrogate, in ultima analisi nelle ideologie –in sostanza, posizioni il cui progressivo svuotamento viene appunto mascherato dalla retorica.

7. Restando peraltro alla letteratura, se essa è una forma di conoscenza affettivamente connotata, che implica una vicinanza al reale in tutti i suoi aspetti, positivi ma anche negativi, non stupisce che uno dei tratti più tipicamente 'letterari' del saggio sia dato da quella che si potrebbe definire la sua esposizione: termine da intendersi, almeno principalmente, nel senso che abbiamo visto all'opera in Robert Walser, cioè come esposizione al nulla, alla negatività, al venir meno dei significati, alla distruzione di ogni speranza –se non si vuole eccedere nel pessimismo, come esposizione alla radicale problematicità del mondo. Fra l'altro, quella così suggerita è la medesima accezione che il termine ha nel lessico dell'alpinismo, dove 'passaggio esposto' è un tratto, non necessariamente estremo, in cui l'arrampicatore si trova a sporgersi nel vuoto –il che non implica che debba cadere, infortunarsi o perdere la vita, in quanto di regola è assicurato con corda, rinvii, moschettoni, chiodi ecc.; ma certo implica l'esperienza inquietante di vedere aprirsi il vuoto sotto di sé. Fuori della metafora, l'esposizione 'letteraria' di cui stiamo parlando è in realtà duplice e progressiva: è, da un lato, l'esposizione del saggio (o, se si vuole, del saggista) al proprio argomento; ma è anche l'esposizione a qualcosa di diverso e ulteriore rispetto ad esso, cioè la contemporaneità e i suoi problemi. In altri termini, è come se il saggio fosse costitutivamente portato ad aprirsi a un terzo polo, il presente storico-culturale, in modo che tale apertura strutturi in maniera più o meno diretta, e tuttavia evidente, il modo in cui il saggio tratta il proprio argomento.

Un esempio evidente di questa sorta di ispirazione terza, esterna o ulteriore è dato dalle *Meditazioni del Chisciotte* di Ortega: dove in realtà, pur tenendo conto del carattere non-concluso del testo, di Cervantes e del *Chisciotte* si parla abbastanza poco –mentre il fuoco della riflessione è costituito dalla Spagna contemporanea, ovvero dalla ricerca di un nuovo profilo culturale e filosofico del paese capace di superarne l'impressionismo, la precarietà, la mancanza di chiarezza e di rigore: tentativo segnato da una specifica "attenzione per il presente, eticamente connotata" (Lévêque, 2002: 128), che è tipica non solo delle *Meditazioni del Chisciotte*, e che distingue Ortega da molti pensatori a lui coevi. Ma un esempio analogo può essere trovato anche ne *Il compito del traduttore* di Walter Benjamin: un saggio che, come spesso accade nel filosofo berlinese, non tiene troppa fede al proprio titolo, e propone un percorso intellettuale intricato, policentrico e imprevedibile, pronto a prendere svolte e traiettorie del tutto inattese. Anche in esso, tuttavia, quello che poi si configurerà come il tipico *flâneur* benjaminiano riesce (con il suo passo cauto e irregolare, con l'intensità apparentemente svagata della sua attenzione, con la flessione trasversale dello sguardo) a tenere insieme dati, eventi, materiali tematici e nuclei concettuali fra loro eterogenei.

8. Riassuntivamente, il saggio come forma del pensiero, cioè come spazio comune tra filosofia e letteratura, può essere il luogo in cui l'analisi filosofica (ovvero concettuale e razionale) della realtà si arricchisce dei requisiti tipicamente letterari dell'affettività e dell'esposizione diretta al mondo, nei suoi aspetti positivi ma anche negativi, laceranti o aporetici. Tale nesso tra disposizione affettiva nei confronti del reale ed esposizione ad esso senza filtri teorici o difese ideologiche si risolve indubbiamente in una particolare vulnerabilità –vulnerabilità che appare tipica della letteratura (ma, ancor prima, dell'esistenza in quanto tale) e di cui non si trovano molte tracce nel pensiero filosofico standard, che tende a proporsi come un discorso blindato e quasi invulnerabile nella propria perfezione assiomatica, refrattario a qualsiasi aporia (o, nel caso, pronto a stemperarla in un quadro teorico più ampio, o a farne occasione di enfasi retorica). In ogni caso, i requisiti così individuati (affettività, esposizione) sono suggerimenti formali generali, cioè legati alla forma o struttura generale della letteratura: se si vuole, sono le modalità complessive e configurative della conoscenza che essa veicola. Ma, da parte della letteratura, vi sono anche degli altri suggerimenti più specifici, legati alla scrittura come atto concreto, come processo, percorso o luogo conoscitivo che la letteratura e la filosofia hanno inevitabilmente in comune. Anche in questi termini, il saggio appare come il contesto in cui la scrittura filosofica può trarre vantaggi da un rapporto più stretto (che non vuol dire confusione osmotica) con l'espressione letteraria.

Ciò può valere innanzitutto in riferimento allo stile della scrittura. Quest'ultimo, infatti, nel suo articolarsi spontaneo e al contempo laborioso, naturale ma inevitabilmente costruito, può essere inteso anche come una forma di soggettivazione etica dello scrittore. In tal senso, come ha osservato Francisco José Martín, la ricerca di uno stile saggistico (cioè filosofico *e* letterario) adeguato all'oggetto, pertinente e trasparente senza essere un calco piatto, pedestre o banale, implica cercare "la corrispondenza più alta possibile alla piena coscienza linguistica del soggetto" (Martín, 2011: 6): posizione (o tensione) formale che implica, a propria volta, due condizioni diverse. Innanzitutto, presuppone che il soggetto abbia piena coscienza della ricchezza espressiva e conoscitiva che il linguaggio veicola: laddove la sua capacità di aderire intimamente e con fedeltà alle pieghe del reale, di portare alla luce tutte le particolarità e sottigliezze del mondo, interpretandole nella loro molteplicità, profondità e interconnessione, deriva naturalmente dall'impiego corretto, flessibile e tecnicamente avvertito del linguaggio stesso –impiego che non può non avere una natura (anche) letteraria. Ma in secondo luogo, data la coscienza di tale ricchezza, occorre la volontà personale di corrispondervi nel modo migliore, sforzandosi di essere, o di rimanere, all'altezza delle possibilità offerte dal linguaggio. Di qui la soggettivazione dello scrittore, che nel far ciò mette all'opera tutte le sue risorse più intime e personali; ma anche il carattere etico di tale soggettivazione, in quanto l'intera operazione, segnata dalla fatica e dall'impegno, è l'occasione di un "miglioramento personale che ha nella pagina la sua principale ragione d'essere" (Martín, 2011: 7).

9. In termini più scritturali o testuali, particolarmente nella sede del saggio, il modello della letteratura può spingere la filosofia a farsi pienamente carico della polisemia del linguaggio. Come è noto, tale vocazione polisemica è uno dei punti di forza della scrittura letteraria, sempre consapevole che le parole che impiega vogliono inevitabilmente dire più cose insieme, per una serie di motivi fra loro connessi: a) per il loro carattere metaforico e simbolico, che esclude di poter ridurre tali parole a un contenuto concettuale univoco; b) per le loro risonanze affettive ed emozionali, che evocano esperienze concordanti nel vissuto del lettore; c) per il loro disporsi in gruppi o reti di significati, in cui la polisemia si struttura, e al contempo si rifrange e si moltiplica; d) per il loro carattere intertestuale, che rinvia inevitabilmente ad altre opere, e quindi a mondi e contesti creativi ulteriori. Tale polisemia è il tramite primario della

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3160
Artifara, ISSN: 1594-378X

straordinaria ricchezza espressiva della letteratura, il cui linguaggio permette di dare una voce tendenzialmente unitaria a temi e motivi diversi, concettuali e affettivi, attivando linee di significato sovrapposte, o meglio disposte su piani distinti, compresenti ma non confuse, che si incrociano in nodi densi di significato e che rinviano le une alle altre. Come tale, la polisemia è una risorsa pienamente a disposizione della scrittura filosofica, con buona pace di coloro che ritengono che la filosofia debba aspirare alla monosemia del linguaggio scientifico, la cui eventuale esattezza, veridicità o precisione viene pagata con la riduzione della complessità, con l'eliminazione di ogni tratto soggettivo o affettivo, con quell'astrazione che fa normalmente torto alla concretezza dell'esistenza.

Naturalmente tale polisemia è di governo piuttosto complesso; e un valido modello in tal senso può essere dato da un genere artistico diverso dalla letteratura, l'esecuzione musicale. Ad esempio, se si guarda all'evoluzione delle grandi composizioni pianistiche dell'Ottocento, anche l'ascoltatore non professionale viene colpito, in sede concertistica, dalla capacità che hanno determinati interpreti di tenere insieme un materiale tematico ed affettivo sempre più ampio e apparentemente eterogeneo: in un processo che, dall'agonismo drammatico della forma-sonata, ancora indirizzato all'unità, evolve verso spunti poetici immediati e straordinariamente intensi, ma frammentari, se non spezzati nella loro mobilità –nei quali la crescente insofferenza a un principio d'ordine esterno fa sì che i richiami tematici, le relazioni e intersezioni interiori siano sempre più nascoste e introverse, e quindi di ardua decifrazione e resa. Incidentalmente, questo esempio (l'esecutore individuale di una composizione per strumento singolo) permette di cogliere anche un limite del saggio, ovvero della sua capacità di tenere insieme un mondo concettuale e affettivo che, appunto in sede saggistica, può giungere solo sino a un certo grado di eterogeneità (o complessità). Se si guarda infatti, ad esempio, alle sinfonie di Mahler, il cui raggio espressivo e tematico parte dalla ripresa di canzoni popolari, marce da banda militare o trombe di caserma, per giungere a brani del *Faust* o dello *Zarathustra*, viene da pensare che la capacità strutturante richiesta al loro direttore non sia quella, solida ma pur sempre limitata, del saggista, ma piuttosto quella del romanziere.

10. Per valorizzare pienamente la polisemia del linguaggio occorre, però, un altro requisito 'saggistico' che la letteratura può suggerire alla filosofia, ovvero una specifica pazienza della scrittura. Ad essa, con ogni probabilità, si riferiva Benjamin in un frammento autobiografico scritto in due versioni a Ibiza nell'agosto 1933, intitolato *Agesilaus Santander*. Come è noto, tale brano è caratterizzato dalla misteriosa figura di un angelo, che è in realtà una sorta di doppio del filosofo: è l'*Angelus Novus* di Paul Klee, comprato da Benjamin in una galleria di Monaco nel 1921, ma è al contempo anche l'angelo biblico contro cui combatteva Giacobbe –che appare quindi, come tale, un catalizzatore della pazienza del filosofo, che la determina come una posizione solerte ed attiva, e non solo passiva. In termini strettamente testuali, in questo brano la pazienza ha per oggetto l'attesa della donna amata; tuttavia, come ha suggerito Scholem, tale qualità è senz'altro generalizzabile all'intera esperienza personale, filosofica e creativa di Benjamin.

> Egli [l'angelo] non sapeva, forse, di aver avvalorato in tal modo la forza di colui contro cui lottava. Poiché la mia pazienza è assolutamente invincibile: le sue ali somigliano a quelle dell'angelo per il fatto che pochissimi colpi sono loro sufficienti per mantenersi immutabilmente in presenza di colei che essa è decisa ad attendere. (Benjamin, 1996: 21)

Tale pazienza della scrittura è probabilmente anche quella, a carattere tecnico-applicativo, di cui parlava Beppe Fenoglio (2001: LVIII), affermando che "la più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti". Una disposizione del genere

non ha solo una finalità espressiva, e quindi strettamente letteraria; ha anche una dimensione propriamente filosofica o saggistica, legata al fatto che spesso i problemi teorici e le difficoltà argomentative si manifestano, si configurano e si sciolgono attraverso un paziente lievitare della scrittura. A titolo di esempio, alla fine di un saggio –dopo aver lasciato procedere la scrittura con il passo lento e apparentemente svagato del *flâneur* benjaminiano, o con le frequenti soste contemplative di quel viaggio (*Fahrt*, *fahren*) di conoscenza che è propriamente, per Gadamer, l'esperienza (*Erfahrung*) artistico-letteraria– si giunge spesso a conclusioni che gettano una nuova luce sulle premesse del saggio, o che permettono di formulare con più cognizione le sue domande di partenza. Analogamente, e senza pretesa di essere esaustivi, la chiarificazione espressiva di un pensiero non è solo l'enunciazione migliore di un'idea che già si possiede perfettamente, ma la messa in chiaro di ciò che si avverte, si patisce o si intuisce in modo oscuro e aggrovigliato; la riflessione sulla scelta dell'uno o dell'altro sinonimo, sostantivale o aggettivale, apre spesso prospettive o dimensioni inedite; la difficoltà di spiegare un concetto, e quindi la necessità di illustrarlo più lungamente, svela la sua importanza nell'economia del discorso; il ricorso a formule espressive troppo facili e spontanee, che escono di getto dalla penna, evidenzia un nucleo concettuale consolidato, ma anche suggerisce la presenza di un automatismo del pensiero, di cui è opportuno diffidare; e così via.

11. Se, quindi, per giovarsi appieno della polisemia del linguaggio, occorre un'applicazione paziente e attiva, una disposizione letteraria solerte ma anche cauta, avvertita, rinnovata e meditativa, e dunque inevitabilmente faticosa, una possibile ricompensa a tali difficoltà (o attribuzioni, o sfide) che nel saggio la letteratura pone alla filosofia può essere data da una peculiare felicità della scrittura, intesa innanzitutto come atto o gesto concreto dello scrivere. Tale felicità proviene in primo luogo da una restituzione fedele del mondo, cioè vicina ad esso in termini posizionali e affettivi –e come tale, capace di aderire alle articolazioni e complessità del reale, cogliendo con premura le indicazioni che esse forniscono, in modo da intuire le direzioni corrette del percorso interpretativo: che sono quelle non-violente nei confronti delle cose interpretate. Non da ultimo, questo gioco congiunto tra libertà ermeneutica e vincoli di non-violenza verso l'oggetto permette al saggista di comprendere non solo i limiti posti dal mondo, ma anche i limiti propri. Ovviamente, la felicità della scrittura è più facile quando l'interpretazione saggistica ha a che fare con la positività del mondo: che è, ad esempio, quanto accade nelle *Meditazioni del Chisciotte*, laddove Ortega (1986: 40) si propone di considerare i "dettagli del paesaggio spagnolo, del modo di conversare dei contadini, delle danze e dei canti popolari, dei colori e degli stili nel vestire e negli arredi, delle peculiarità della lingua" e, più in generale, le piccole manifestazioni in cui si rivela l'interiorità di un popolo –intenzione poi attuata solo in parte, nei termini principalmente paesaggistici di cui abbiamo detto, e nella quale tuttavia si coglie, anche espressivamente, una peculiare felicità elencativa, un'avvertibile gioia nella vicinanza a quanto viene descritto (cioè scritto).

Tuttavia già qui, in queste intenzioni preliminari, c'è qualche presagio che il positivo del mondo si capovolga in negativo, che gli elementi della quotidianità via via incontrati ("Un uomo, un libro, un quadro, un paesaggio, un errore, un dolore")(Ortega, 1986: 31) possano essere il risultato di una catastrofe, la testimonianza di un naufragio personale o collettivo: se appunto Ortega si propone di "collocare gli argomenti di ogni specie, che la vita, nella sua risacca perenne, getta ai nostri piedi come inutili resti di un naufragio, in una posizione tale che il sole provochi in essi innumerevoli riflessi" (31-32). Per converso, sempre secondo le *Meditazioni del Chisciotte*, sono le cose, le persone, gli incontri più quotidiani a impedirci il naufragio nella negatività: se è vero che, nei momenti di pessimismo e di disperazione, cioè quando "nell'universo non troviamo nulla che ci sembri capace di salvarci, gli occhi si rivolgono alle cose minute della vita quotidiana" (45) – e ci si avvede che "non sono le *grandi*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3160
Artifara, ISSN: 1594-378X

cose, i grandi piaceri o le grandi ambizioni a trattenerci a questo mondo, ma quel minuto benessere vicino ad un focolare in inverno" (45), la gradevole e calda sensazione data da un liquore che beviamo lentamente, l'arguzia che un amico ci dice con la consueta ironia ed acutezza, o ancora "quella maniera di camminare di una ragazza che non amiamo né conosciamo" (45), sorta di *passante* vista con uno sguardo più affettuoso, e meno rapinoso, di quello baudelairiano. Si tratta, come si vede, di esperienze affettivamente connotate, segnate dal calore e dalla vicinanza: eventi da cui traspare l'amore o la benevolenza del soggetto nei confronti del mondo, ma anche, circolarmente, del mondo nei confronti del soggetto.

La felicità della scrittura è tuttavia possibile anche quando l'interpretazione saggistica ha a che fare con la negatività e la frantumazione del reale: con la concezione benjaminiana della storia come sequela di catastrofi e rovine, o con lo sguardo rivolto al presente che ne coglie le profonde, se non irrimediabili, fratture. Sono i casi in cui, per riprendere la metafora alpinistica già suggerita, l'esposizione del saggio si fa maggiore, gli appigli sono vieppiù ridotti, le circostanze ambientali e climatiche sono incerte o apertamente ostili: un contesto in cui non vi è più il calore del focolare in inverno di cui parlava Ortega, ma piuttosto "Fa freddo nella storia", come recita un celebre verso de *Il franco cacciatore* (Caproni, 1998: 515). Anche in queste ipotesi, tuttavia, la scrittura saggistica può trovare una peculiare felicità: innanzitutto, seguendo il filo della metafora, in un'attitudine quasi sportiva ad affrontare i pericoli e le difficoltà interpretative, nella piena consapevolezza dei propri limiti e, nel caso, facendo appello a una sorta di istinto di sopravvivenza filosofico. Fuori della metafora, tale felicità della scrittura si intreccia con la possibilità di dare testimonianza al caos, alle lacerazioni e ai disequilibri del mondo in un modo che vi è partecipe ma non li amplifica oltre il dovuto, evitando quel sottile compiacimento per la catastrofe che spesso accompagna i resoconti più apocalittici. Ma soprattutto, tale felicità si intreccia con la propensione del saggio a tenere insieme ciò che è distante e separato, valorizzandolo secondo una logica diversa da quella economica, e dando con ciò un senso possibile a quanto ne appare privo. Tale appello ad una capacità di tenere insieme l'eterogeneo, il divaricato e il conflittuale, appunto per la sua genericità, non è un vero e proprio suggerimento per il nostro presente. E tuttavia, anche se in cifra o in immagine, è forse ancora un modo di recuperare quella speranza di conciliazione che, tenace e contro il susseguirsi dei fatti, evidentemente continua a lampeggiare.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter (1996) *Agesilaus Santander*, in Gershom Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, tr. it. di Maria Teresa Mandalari, Milano, Adelphi, pp. 20-25.

CACCIATORE, Giuseppe (2013) *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, Bologna, Il Mulino.

CAPRONI, Giorgio (1998) *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori.

FENOGLIO, Beppe (2001) *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi.

GADAMER, Hans Georg (1983) *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani.

LÉVÊQUE, Jean-Claude (2002) "Ortega y Gasset", in Fulvio Salza, ed., *L'arte e i filosofi. Una storia dell'estetica*, Torino, Libreria Stampatori, pp. 126-133.

MARTÍN, Francisco José (2011) "«Pensar por ensayos». El Ensayo en la España del Siglo XX", *La Torre del Virrey*, 360/2, pp. 1-23, http://www.latorredelvirrey.es/wp-content/uploads/2016/06/360.pdf (2 febbraio 2019)

MENZIO, Pino (2013) "Della poesia come amore per il mondo. Riflessioni a partire da *Letteratura ed etica* di Tzvetan Todorov", *Enthymema*, VIII, pp. 258-272, https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/2884 (04/03/2020)

—— (2016) "Realismo letterario e realismo filosofico. Per il chiarimento di un equivoco", *Enthymema*, XIV, pp. 26-50, http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/6954 (04/03/2020)

—— (2017) "Magris, Vila-Matas e la letteratura come conoscenza. Un'attenuazione della polemica contro il romanzo postmoderno", *Artifara*, 17, pp. 35-52, http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/1860 (04/03/2020)

ORTEGA Y GASSET, José (1986) *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it. di Bruno Arpaia, Napoli, Guida.

RILKE, Rainer Maria (1950) *Briefe*, Wiesbaden, Insel-Verlag.

VILA-MATAS, Enrique (2008) *Dottor Pasavento*, tr. it. di Pino Cacucci, Milano, Feltrinelli.

WALSER, Robert (2013) *La passeggiata*, tr. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3160
Artifara, ISSN: 1594-378X

De *la glorieta de los fugitivos* a las *Aventuras e invenciones del profesor Souto*: intertextualidad e intratextualidad en los microrrelatos de José Mª Merino

BELÉN MATEOS BLANCO
Universidad de Valladolid

Resumen
El universo literario de José Mª Merino parte del cuento para acercarse a la novela corta y afianzarse en el microrrelato. El recorrido por sus textos narrativos nos presenta a un autor inconformista, que busca un lector activo y cómplice de cada una de sus ficciones, además de recurrente en los temas que construyen sus mundos ficcionales: la doble identidad del escritor-protagonista, el limbo entre los sueños y la realidad, la controvertida magia de los recuerdos, la fragilidad del destino etc. Merino se nutre de mecanismos intertextuales e intratextuales para conectar con sus lectores desde una doble perspectiva, la de la literatura universal y la de la suya propia, para que estos no sólo conozcan lo narrado, sino que también lo reconozcan. Desde *La glorieta de los fugitivos* (2007) a las *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017) la trayectoria literaria del autor vinculada al microrrelato pasa por dos volúmenes híbridos en los que se suceden distintos escritos narrativos: *El libro de las horas contadas* (2011) y *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima* (2014); la variedad de textos breves que conforman cada una de estas obras dejan entrever el gusto del escritor por el uso de recursos textuales muy característicos de la minificción, así como la experimentación e investigación en el carácter proteico del género.

Abstract
The literary universe of José Mª Merino starts from the short story to approach the short novel and establish itself in the micro story. The journey through his narrative texts introduces us to a nonconformist author, who is looking for an active and complicit reader of each of his fictions, as well as recurring on the themes that build his fictional worlds: the double identity of the writer-protagonist, the limbo between dreams and reality, the controversial magic of memories, the fragility of fate etc. Merino draws on intertextual and intratextual mechanisms to connect with its readers from a double perspective, that of universal literature and that of their own, so that they not only know what is narrated, but also recognize it. From *La glorieta de los fugitivos* (2007) to *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017) the author's literary career linked to the short story goes through two hybrid volumes in which different narrative writings occur: *El libro de las horas contadas* (2011) and *The hidden plot: stories from both sides with a minimum silva* (2014); The variety of short texts that make up each of these works suggests the writer's taste for the use of textual resources that are very characteristic of minifiction, as well as experimentation and research on the proteic character of the genre.

El universo literario de José Mª Merino parte del cuento para acercarse a la novela corta y afianzarse en el microrrelato. El recorrido por sus textos narrativos nos presenta a un autor inconformista, que busca un lector activo y cómplice de cada una de sus ficciones, además de recurrente en los temas que construyen sus mundos ficcionales: la doble identidad del escritor-protagonista, el limbo entre los sueños y la realidad, la controvertida magia de los recuerdos,

Belén MATEOS BLANCO, "De *la glorieta de los fugitivos* a las *Aventuras e invenciones del profesor Souto*: intertextualidad e intratextualidad en los microrrelatos de José Mª Merino", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 47-57.
Recibido el 24/03/2019 · Aceptado il 25/01/2020

la fragilidad del destino... Merino se nutre de mecanismos intertextuales e intratextuales para conectar con sus lectores desde una doble perspectiva, la de la literatura universal y la de la suya propia, para que estos no sólo conozcan lo narrado, sino que también lo reconozcan.

Desde *La glorieta de los fugitivos* (2007) a las *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017) la trayectoria literaria del autor vinculada al microrrelato pasa por dos volúmenes híbridos en los que se suceden distintos escritos narrativos: *El libro de las horas contadas* (2011) y *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima* (2014). Bajo el subtítulo de *minificción completa,* Páginas de Espuma publica en 2007 *La glorieta de los fugitivos*; sin embargo, conviene recordar que las primeras incursiones de José Mª Merino en el género se sitúan en varias antologías: *La mano de la hormiga* (1990) editada por Antonio Fernández Ferrer y cuyo título es un guiño al microrrelato "Cuentos largos" de Juan Ramón Jiménez; *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos,* (1998) fruto de la selección de José Luis González; *Ojos de agua. Antología de microcuentos* (2000), recopilados por José Díaz; y *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001), la colección de la escritora argentina Clara Obligado.

La glorieta de los fugitivos (2007) es, por tanto, el volumen que repasa la trayectoria literaria del autor dedicada al microrrelato a través de las dos partes y el apéndice que lo componen. La primera, "Ciento once fugitivos" la integran: *Días imaginarios* (2002), *Cuentos del libro de la noche* (2005), e *Inéditos y dispersos. Días imaginarios* aglutina un centenar de textos narrativos que, según el propio autor, son "una especie de diario personal pasado sin disimulo por los filtros de la ficción" (2018: 194). Esta justificación del autor recuerda a la de Julio Caro Baroja en la "Advertencia preliminar" a su obra *Jardín de las flores raras*: "He reunido en este volumen una serie de escritos sobre temas varios que últimamente me han producido curiosidad, por motivos diferentes" (1993: 11-12); Caro Baroja justifica esta amalgama en la alquimia entre grafomanía y bibliomanía, concepto que encaja con la identidad de José Mª Merino como autor, y con ese "diario personal" en el que, además de microrrelatos, hallamos anécdotas, reflexiones, noticias…

En 2005 José Mª Merino publica en Alfaguara *Cuentos del libro de la noche,* formado por ochenta y cinco microrrelatos ilustrados; el autor conjuga para construir sus microtextos la semiótica lingüística y visual, que interaccionan complementándose, puesto que, uno de los códigos llena lagunas en la información del otro y ambos se fusionan en un solo mensaje. A pesar de la consciencia de esta dualidad significativa, los dibujos que acompañan los microrrelatos de *Cuentos del libro de la noche* (2005) no lo harán al ser recopilados en *La glorieta de los fugitivos* (2007), lo cual aumenta el valor de la elipsis en los microtextos de carácter ambiguo o cuyos finales sean abiertos. Por último, "Inéditos y disperso", dieciocho en total, entre originales y aquellos hasta entonces diseminados en varias antologías.

La segunda parte le corresponde a "La glorieta miniatura (veinticinco pasos)", que recoge los textos de la comunicación que el autor presentó en el IV Congreso Internacional de Minificción celebrado en Neuchâtel (Suiza) en noviembre de 2006 y cuyo valor teórico, para precisar los elementos constitutivos del género, merece un capítulo aparte en este estudio. Merino elabora un apéndice para cerrar esta colección de minificciones, "Diez cuentines congresistas", dedicados a algunos de los participantes de este encuentro. La variedad de textos breves que conforman cada una de estas obras dejan entrever el gusto del escritor por el uso de recursos textuales muy característicos de la minificción, así como la experimentación e investigación en el carácter proteico del género.

El gusto del autor por diseccionar, analizar y aislar meticulosamente los componentes del microrrelato para reivindicar así su calidad literaria se remonta a 2004 con la publicación de *Ficción mínima*. En este volumen José Mª Merino dedica varios ensayos a definir los elementos clave de las ficciones hiperbreves: espacio, conflicto, tiempo y punto de vista. Y es que José Mª Merino no es sólo uno de los microrrelatistas españoles más destacados del último

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3207
Artifara, ISSN: 1594-378X

tercio del siglo XX, sino que, además, como creador, ha participado en la definición de los rasgos fundacionales del género a través de sus metamicrorrelatos. Sabemos que el autor es plenamente consciente del ventajoso tándem que forman microrrelato e intertextualidad, éxito que el autor justifica emparejando al primero con su atributo originario, la hiperbrevedad, y al segundo, con la necesidad inherente a la condición humana de contar historias, de evocar y recrear a través de la ficción:

> Creo que las referencias a temas clásicos son un filón para el relato brevísimo, y en ese libro digo que todo se vuelve a contar -al fin y al cabo los mismos arquetipos nos acompañan siempre-, pero que si se cuenta ahora la Odisea no hay que pasar de las treinta líneas. Los mismos arquetipos siguen siendo la sustancia de la ficción, es inevitable para el pensamiento simbólico de nuestra especie, pero los argumentos clásicos permiten juegos divertidos, sobre todo en el mundo del relato brevísimo. (2018: 195)

El autor explica a sus lectores el funcionamiento de la intertextualidad como herramienta para crear el fondo del texto en microrrelatos como "De saprofitas": "gran número de relatos hiperbreves se alimenta de materia literaria ya muy macerada por el tiempo y las relecturas" (2007: 209) y, en consecuencia, de generar y sellar un pacto de lectura eficaz entre autor y lector, porque según Merino "hay entre muchos relatos mínimos una fuerte tendencia a vivir de las energías y de la memoria del lector" (2007: 210).

Seguiremos un orden cronológico en el estudio de las obras y, por lo tanto, comenzaremos por *La glorieta de los fugitivos* (2007). Como ya hemos mencionado, este libro consta de varias partes, las cuales aparecen lógicamente diferenciadas en su correspondiente índice; sin embargo, parece que la intención del autor no es únicamente mostrar al lector la estructura de este volumen y ubicarle en su trayectoria vinculada el microrrelato, pues tras este, y previo a los "Ciento once fugitivos" encontramos el siguiente texto:

> Trance gozoso, este de andar buscándole, imaginándole, un nombre a la criatura: microrrelato, minificción, ¿por qué no nanocuento? Mientras le encontramos el nombre, con esta sensación incomparable de ir descubriendo la realidad de un nuevo continente, ojalá su pequeño fulgor, desde brevísimos textos literarios palpitantes de ficción verdadera, ilumine intensas fascinaciones narrativas. (2007: 13)

Del contenido del texto, así como de su ubicación en el libro físico, deducimos la importancia que el autor otorga al proceso de recepción. Este prefacio es una invitación dirigida al lector a descubrir una nueva forma de narrar y a disfrutar de su lectura, sin importar cómo se llame el texto que tienen delante: ¿microrrelato, minificción, nanocuento? De esta forma, Merino inaugura el pacto de lectura que garantizará la comprensión de sus microtextos, los cuales requieren un lector competente que reconozca los elementos intertextuales y metaliterarios dispuestos cuidadosamente por él en sus ficciones. En esta obra encontramos veintitrés textos breves basados en relaciones intertextuales que, por tanto, son hipertextos derivados de hipotextos reconocibles por el lector; además es posible ejemplificar las categorías restantes confeccionadas por Genette, establecidas en el epígrafe titulado "Mecanismos intertextuales y taxonomía tematológica del microrrelato", mediante la selección de los siguientes microtextos: "La verdadera historia de Romeo y Julieta" e "Historia de don Quijote" encajarían con la *paratextualidad*; "De fácil acceso" y "Libro Mágico" son en sí mismos reflexiones *metatextuales* y, por último, todos los metamicrorrelatos recogidos en "La glorieta miniatura" se corresponderían con la *architextualidad.*

Tras recordar la terminología que define las fórmulas *transtextuales*, también retomamos la idea de cómo la intertextualidad resulta efectiva en la ficción breve gracias a que estos textos recurren a una tematología muy concreta. Esta taxonomía intertextual engloba: la mitología grecolatina, las leyendas pertenecientes al acervo cultural, la *Biblia*, el cuento tanto de origen europeo como oriental, las grandes obras de la literatura hispánica y del canon universal y, por último, los microrrelatos consagrados. Al aplicar este catálogo de temas a las microficciones del autor, nos encontramos que este contempla todos ellos: el mito de Andrómeda, el de Caronte y la laguna Estigia y el décimo trabajo de Heracles en "Andrómeda", "Portazgo" y "Vivienda inhabitable"; personajes típicos de leyendas, hadas, hombres lobo, sirenas y trasgos protagonizan "Leyenda", "Metamorfosis", "Antitabáquica" y "El desposeído"; pero también vampiros, término cuyo uso ambivalente más allá del personaje legendario es aprovechado por Merino para dotar al siguiente texto de un matiz crítico:

> **PAÍS DE VAMPIROS**
>
> Aquí el descanso perfecto es imposible. No podemos dormir tranquilos, aunque nuestro cobijo sea seguro. Caemos en un sueño inquieto, temeroso, lleno de sobresaltos. Un sueño donde los presentimos, dedicados a su ávida busca, con el propósito indeclinable de alcanzarnos. Invadidos por un miedo que a veces nos hace despertar, imaginamos sus figuras oscuras, sus capas aleteantes, el maletín en que guardan la aguzada estaca que esperan clavar en nuestro corazón. (2007: 120)

En las minificciones bíblicas, el grupo más numeroso, podemos reconocer varios de sus libros: Mateo y el nacimiento de Jesús en "Otra historia navideña" y "Dos cuentos de Navidad"; Juan y el milagro de la resurrección en "El final de Lázaro"; el Génesis, cuyo correspondiente texto bajo el mismo título trata la creación de Adán y Eva, y otros en los que existe un vínculo creado por sus personajes: Lucifer en "Satánica" y el Espíritu Santo en "Altos designios".

Respecto a la presencia del cuento, "Ni colorín, ni colorado" nos sitúa en un relato de tradición eurásica recuperado por los Hermanos Grimm, *La cenicienta*, historia que Merino aprovecha para fusionar con *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. En el ámbito de la literatura hispánica don Quijote es el gran héroe de las ficciones "La cuarta salida", "Una mordedura" e "Historia de don Quijote". Las obras del canon universal reinterpretadas en microrrelatos son: *La Odisea* de Homero en "La vuelta a casa", *La Metamorfosis* de Kafka en "Cien", la referencia al canon holmesiano de Arthur Conan Doyle en "Libro Mágico" y el original texto que alude a *Romeo y Julieta y Otelo* de William Shakespeare:

> **LA VERDADERA HISTORIA DE ROMEO Y JULIETA**
>
> Las dos familias más ricas de la comarca esperaban que su gran amistad se fortaleciese todavía más con el matrimonio de sus respectivos vástagos, Romeo y Julieta. Pero estos no llegaron a casarse porque entre ambos hubo, desde que eran niños, un aborrecimiento que el paso de los años no logró desvanecer. Al fin, Julieta se escapó con el trapecista de un circo. En cuanto a Romeo, quiso casarse con una muchacha de su vecindad llamada Desdémona, pero ella prefirió a un tal Otelo. (2007: 186)

En cuanto a *hipotextos* que son también microrrelatos, "El dinosaurio" se ha convertido en un icono del género. Los múltiples estudios, interpretaciones y reescrituras dedicados a este microtexto han sido recopilados por Laura Zavala en una edición crítica sobre "El dinosaurio" de Augusto Monterroso: *El dinosaurio anotado* (2002). Merino también homenajea al creador de tan célebre microrrelato en "La ficción pequeñísima" y "Cien", este último con un breve e ingenioso diálogo entre el hondureño y Franz Kafka:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3207
Artifara, ISSN: 1594-378X

CIEN

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en dinosaurio. "Te noto mala cara", le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina. (2007: 52)

Atendiendo a la autorreferencialidad de la que parten las relaciones intratextuales, en *La glorieta de los fugitivos* (2007) apreciamos cómo José Mª Merino conecta entre sí varios de sus textos; podemos especificar las relaciones transtextuales entre microrrelatos según la categorización emanada de la correspondencia entre hipertexto e hipotexto ya planteada en este estudio. En primer lugar, utilizando el título como elemento paratextual que manifiesta un *continuum,* nos encontramos con varios ejemplos: "El despistado (uno)", "El despistado (dos)", y "El despistado (tres)", historias de personajes distraídos que se ven envueltos en situaciones inverosímiles que rozan el absurdo. Otra secuencia del mismo tipo es la que componen las horas del día: "Las doce", "La una", "Las cuatro", "Las cinco" y "Las seis", horas en las cuales sus protagonistas angustiados se enfrentan a la inquietante oscuridad y al temido insomnio. En la misma línea nos encontramos el ciclo de las estaciones: "Cuento de primavera", "Cuento de verano", "Cuento de otoño" y "Cuento de invierno". Este conjunto de microrrelatos desarrolla escenas asimiladas a cada uno de estos periodos: el brotar de una planta, un día de playa, el ocaso de la vida o la fría eternidad del invierno. Entre los mencionados, destaca el ubicado en el periodo estival, en el que José Mª Merino transforma este "Cuento de verano" en un relato aterrador. El impacto de lectura que provoca este microrrelato parte de la desambiguación del título, continúa con la alteración del uso tradicional de elementos formales como los personajes y el punto de vista y culmina con un final sorpresivo y enigmático:

CUENTO DE VERANO

Ellos son de agua, el viento los hace aparecer entre las olas, con el mar batido, hombres de agua, mujeres de agua, niños de agua. De agua sus rostros, sus brazos, de agua esos cuerpos que, de repente, nacen en las crestas de espuma. Los niños son los más osados, llegan corriendo al borde. A veces, un niño corre demasiado y sale fuera de la ola que lo sustenta. La arena lo devora. Acuden entonces las madres, forman una fila entre la espuma, gritan. También a menudo una madre llega demasiado lejos. La arena la devora. Yo soy la arena. (2007: 135)

Otra fórmula presente es la continuación de la historia narrada; un texto breve continúa su argumento en otro cuyo número de página no es correlativo, donde además el título no funciona como indicador ni nexo entre ambos, por lo que resulta necesaria una lectura pausada de cada texto breve para enlazar los microrrelatos "Página primera" y "Las doce". En ambos el escritor-protagonista intenta sorprender a medianoche a aquellos que pululan libremente por su despacho dejando objetos desperdigados a su paso e incluso algunas minificciones. Por supuesto en estos y otros muchos microrrelatos subyace el tema de la escritura, del oficio de escritor, de sus temores y ocurrencias, un yo del autor proyectado en: "Para una historia secreta del éxito", "Agujero negro" y, por supuesto, todos los microrrelatos en los que aparece el profesor Souto. Quizá, precisamente él sea el fenómeno intratextual más recurrente en la obra del hijo adoptivo de León, su alter ego suplantador, un personaje que Merino ha convertido en protagonista de numerosos textos narrativos, cuentos, ensayos y microrrelatos recogidos en 2017 en *Aventuras e invenciones del profesor Souto.*

Avanzamos hasta 2011 con *El libro de las horas contadas*, y del mismo modo que personajes insomnes contaba sus vicisitudes a "Las doce", "La una"," Las cuatro", "Las cinco" y "Las seis", otro escritor recorre de madrugada una travesía creativa por una enfermedad que le consume. Y es que este libro nace de la intratextualidad, de un cuento publicado en 2009 y

dedicado al profesor Ricardo Senabre titulado *El meteorito*, como el propio Merino aclara "embrión de todo libro" (2011: 205). Efectivamente, este cuento es el detonante de la historia protagonizada por el matrimonio formado por Pedro y Mónica y su amigo de la infancia Fran. El trío de personajes se ve envuelto en una situación inesperada e incómoda cuando Pedro les confiesa una visión de su adolescencia en la cual Mónica le era infiel con su mejor amigo. Desde este momento la escritura de Pedro, que oscila a partes iguales entre la realidad y la ficción, se convierte en el *leitmotiv* de la historia. *El libro de las horas contadas* (2011) es un volumen híbrido en el cual cuento y microrrelato comparten tiempo y espacio siguiendo una estructura equilibrada y una afortunada cohesión entre las diferentes partes. Ciñéndonos a las minificciones insertadas en él, podemos hablar de dos tipos de microrrelatos: los que aparecen intercalados en el grueso del texto del capítulo 5, "Zambulianos", y los que poseen sus propios capítulos, "Metacósmica", "Espaciosueñotiempo", "Anderseniana", "Una semana de ficción", "Siete novelas al minuto" y "Edénica menor". Estas seis series de microrrelatos abordan temas como "la naturaleza del universo y la situación del ser humano en él; la existencia de otros seres vivos o especies; la mortalidad y la eternidad; la limitación corporal; las acotaciones espacio-temporales y la restricción a un cuerpo" (Encinar, 2017: 212) cuya lectura desafía al lector, retándole a replantearse su postura frente a todas estas cuestiones. El primer grupo consta de tres textos cuya relación intratextual se basa en la especie arácnida venida del espacio que da nombre al capítulo; estos no son más que reflexiones y sentimientos del "zambuliano del lenguaje" que tiene en común con Pedro el "gusto por la ficción, por los apólogos, los cuentos" (2011: 50) y con quien comparte su particular visión del aspecto humano en este texto:

DISEÑOS

> Aquellos seres se habían quedado inmóviles delante de nosotros. Verticales. Dos brazos, dos piernas, una cabeza. Qué diseño tan repugnante, pensé. (Merino, 2011: 50)

En los capítulos formados íntegramente por ficciones breves encontramos una gran mayoría de textos autónomos, cuya comprensión no depende de la trama de capítulos anteriores; por el contrario, existen otros que sí requieren leerse dentro de un contexto para desentrañar su sentido completo. Se trata de aquellos en los que se alude de manera directa a los personajes reales, como a Noemí en "El pasado y "El futuro" o a Pedro en "El del espejo" y, por supuesto, a los extraterrestres que habitan las pesadillas del protagonista en "Desvelo" o "Imaginación y realidad". Aunque quizá el caso más destacable sea el de "La carta en el árbol", microrrelato que resuelve la incógnita sobre el amor secreto entre Mónica y Fran planteado en "El meteorito", primer episodio del libro:

EL METEORITO

> Pedro se sobresaltó al advertir el resplandeciente recorrido de aquella estrella fugaz que rasgaba la negrura del cielo.
> - ¿No lo habéis visto?
> Perplejos, Mónica y Fran volvieron hacia él sus miradas.
> - ¿Ver qué? - preguntó Fran.
> Una estrella fugaz, enorme.
>
> (2011: 9)

Aunque en los capítulos citados existen microficciones intertextuales que coinciden con la categorización planteada, como por ejemplo "La rabia de Vulcano", "La sirenita", "Prometeica" o la serie de bíblicos recogidos en "Edénica menor", resultan mucho más llamativas las relaciones intratextuales entre los propios microrrelatos, y, a su vez, la de estos, con el resto de textos. En el capítulo "Metafísica", encontramos una docena de textos que plantean cuestiones

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3207
Artifara, ISSN: 1594-378X

en torno a la inmensidad del universo, aunque en el caso de "La tacita" y "Náufrago" sea visible la continuidad argumental de un texto en otro:

> **NÁUFRAGO**
> Observaba en la tacita, con mucho interés, la imagen galáctica que formaba, en la superficie del café, la disolución del edulcorante. De repente, el pequeño círculo oscuro se hizo enorme, él cayó dentro, y se encontró flotando en el negro universo, rodeado por los brillos lejanos e infinitos. Le pareció escuchar exclamaciones y palabras de alarma, luego distinguió la sirena de una ambulancia, nuevas palabras resonando en un exterior difuso. No siente ningún dolor, mientras permanece flotando en ese espacio inmenso, entre los pequeños fulgores de las estrellas lejanísimas. Soy un náufrago estelar, piensa, con sorpresa regocijada. (2011: 42)

Del mismo modo que "Anderseniana" aglutina una serie de minificciones con referencias al escritor danés, en *Edénica menor,* más allá del evidente vínculo con el libro del Génesis, existe un espacio común que comparten "El poder del narrador", "El huerto abandonado" y "Divina decepción", y que recuerda al huerto al que Pedro acude a buscar el meteorito caído del cielo, en el primer capítulo.

Revisados estos títulos, podríamos hablar de ciclos de microrrelatos, y justificar así el eje temático que el autor aprovecha para reunirlos. Esta manera de denominar los conjuntos de minificciones cobra aún más sentido al analizar los capítulos 15 y 18, "Una semana de ficción" y "Siete novelas al minuto", respectivamente. El primero se divide en siete apartados coincidentes con los días de la semana; entre sus textos hallamos correspondencias intertextuales e intratextuales ya mencionadas; sin embargo, resulta especialmente llamativo el trasfondo crítico que Merino proyecta en sus microrrelatos al abordar los siguientes temas: la desvalorización del proceso creativo en "La creación imposible" y "Las noventa y nueve palabras", la conceptualización del arte en "El joven deconstructor" y "Arte sideral" y la hipocresía y el desamparo social en "Prometeica", del mismo modo que ya lo hizo en "Otra historia navideña", "Leyenda,", "Génesis 3" o "Dos cuentos de Navidad".

Por su parte, "Siete novelas al minuto" se compone de una amalgama de textos breves en los cuales los descontextualizados protagonistas de *Las horas contadas* diversifican los posibles finales de la novela: desde los catorce capítulos brevísimos de "Las parejas imaginarias", pasando por "La historia menor", cuya composición recuerda a las ficciones fasciculadas de Javier Tomeo, hasta llegar a "Desolación", donde Merino retoma una vez más el tema de la metaficción focalizada en el oficio de escritor.

Tras este análisis, cabe afirmar que en *El libro de las horas contadas* Merino despliega todo su arsenal narrativo. Su maestría se hace visible en la coherente alternancia entre géneros, y en el abanico de temas que generan a su vez el espacio, el sueño y el tiempo: los paisajes leoneses, la alteración del orden lógico del tiempo, las alusiones y vueltas al pasado y la realidad que conecta la vigilia y el insomnio. En resumen, una obra experimental en la que el autor indaga y exprime los recovecos de su imaginación con un resultado exigente para el lector.

El siguiente volumen, *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima* (2014), también mezcla deliberadamente diversos textos narrativos, aunque lo hace siguiendo una fórmula más ordenada y estática que su antecesor; dividido en tres partes: *De este lado* y *De aquel lado*, la primera reúne cuentos y relatos que muestran la escritura más realista de Merino, mientras que los recogidos en la segunda son esencialmente de carácter fantástico. Por último, *Silva mínima*, que recoge quince minificciones. Entre estas hallamos una vez más *hipertextos* resultantes de la *Biblia* en el caso de "Origen nonato", pero también ficciones cuyo *hipotexto* es también otro microrrelato como "Habitación 201", que referencia *201. Antología de microrrelatos* de David Roas, y más concretamente el texto "Distorsiones". En *La trama oculta: cuentos de los*

dos lados con una silva mínima el autor no reduce el manejo de la intertextualidad a la escritura de los microrrelatos mencionados. La experta Ana Casas afirma refiriéndose a *El jardín de los cerezos* (1904) que "En "La trama oculta", de José Mª Merino, la representación de la obra de Chéjov y el libro impreso está en el origen del argumento del cuento y tienen un papel primordial en la evolución de los hechos y la resolución del conflicto" (2017: 216).

A pesar del escaso número de microrrelatos que contiene este volumen, volvemos a encontrar referencias metaliterarias en torno a la figura del escritor en "Malevolencia", "La perspectiva del gato" y "El ammonites"; y de igual modo que los "Diez cuentines congresistas" de *La Glorieta de los fugitivos* tienen destinatarios tan concretos como David Lagmanovich ("Corpus y canon"), Raul Brasca ("Vida de hotel") o Juan Pedro Aparicio ("Final infeliz"), en este volumen, son "Convivencia" y "El bicicielo" los microtextos que homenajean a Ángel Basanta y Francisca Noguerol, respectivamente.

Por último, vamos a conocer al personaje más emblemático de José Mª Merino, cuyos ensayos, cuentos y microrrelatos recoge *Aventuras e invenciones el profesor Souto* (2017). Esta edición de Ángeles Encinar recopila todos los textos protagonizados por el *alter ego* del escritor que, con sus apariciones intermitentes pero constantes, se ha convertido *per se* en un mecanismo intratextual, tal y como aclara la nota del editor que abre el volumen:

> **NOTA DEL EDITOR**
>
> El profesor don Eduardo Souto se ha dirigido a nuestra editorial para manifestar su deseo de que este libro "muchos de cuyos textos narrativos y ensayísticos me pertenecen como autor, siendo en los demás el personaje protagonista", vaya dedicado a la profesora doña Ángeles Encinar "extraordinaria conocedora y sutil analista del relato breve hispánico", precisa, añadiendo: "con mi gratitud por el interés que desde hace años viene mostrando hacia mi obra".
> Así lo hacemos constar. (Merino, 2017: 11)

José Mª Merino explica cómo la construcción de este personaje tan simbólico y un referente al que rastrear en su producción literaria, fue más una cuestión de azar que un propósito: "El encargo de un cuento hizo que naciese el personaje, aunque con otro nombre... A partir de ahí, se me ocurrió adjudicarle bastantes historias. Para mí es un instrumento más para analizar ciertos signos que tienen que ver con la forma de penetrar la literatura en la realidad, con el doble que nos persigue, con la naturaleza de los sueños…" (Rodríguez Baleato, 2018: 197). Desde su primera aparición en *Las palabras del mundo,* enmarcado en la colección *El viajero perdido* (1990), el profesor se ha puesto en la piel de su creador y viceversa para mostramos sendas visiones del mundo. Este libro nace por lo tanto cargado de recursos y referencias con las que Merino conecta los pilares de su producción literaria. Como acertadamente anuncia el título del libro, este se divide en aventuras e invenciones, siendo estas últimas las dedicadas a la ficción breve. Entre estas aparecen algunas creadas en torno a juegos intertextuales: alusión al cuento de tradición europea y oriental en "La sombra en el umbral" y "La decapitación de Sherezada"; al libro del *Éxodo* en "Parábola de los hombres de Dios"; y a "Poema conjetural" de Borges, en "Calle Laprida".

No obstante, sabemos que Souto es un gran teórico del microrrelato, tras dar buena cuenta de ello en los *veinticinco pasos* de *La glorieta miniatura*, título que el profesor completa en este volumen con un "Colofón"; además retoma la siguiente minificción:

> **MINICUENTO BREVÍSIMO**
>
> Me pidieron el cuento más breve posible para una antología. Cuando se lo envié, les pareció demasiado largo, pero lo publicaron. Dice así: "No érase ninguna vez". (Merino, 2014: 259)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3207
Artifara, ISSN: 1594-378X

Este texto publicado en *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima* (2014) es reinventado por el profesor en "Poscuento", microrrelato que abre la serie "Minisoutos patafísicos" y que resulta ser una defensa de la independencia genérica del microrrelato respecto al cuento en cinco palabras; el título "Poscuento" nos indica etimológicamente a través del sufijo *pos-* la posición inmediatamente después del cuento; justo la que ocupa el microrrelato, según Irene Andres-Suárez, en el eslabón de la cadena narrativa. El cuerpo del microrrelato retoma el inicio prototípico de los cuentos de tradición oral y lo transforma en negativo, de lo cual deducimos que cuento y microrrelato son géneros cuyas peculiaridades identifican su autonomía:

POSCUENTO

No érase ninguna vez.

(Merino, 2017: 297)

Pero este no es el único texto rescatado por Merino, pues "La sirenita" de *Las horas contadas* también reaparece sin alteraciones bajo el título "Un recuerdo del mar" en *La trama oculta.* Y cómo no, la obsesión por la escritura, por su complejidad y por esa parte del autor que impregna cada uno de sus relatos, en "La mano que escribe" y "El tema del cuento".

No podían faltar en esta ocasión las narraciones más audaces de Merino, aquellas compuestas por una alta dosis de realidad que evidencia los conflictos políticos de la sociedad actual. "Micronaciones" es el capítulo que el autor dedica al conflicto independentista en Cataluña. Ferrán y su primo conversan sobre este asunto y, precisamente fruto de sus reflexiones y desencuentros, surgen los siete microrrelatos que integran esta secuencia. En esta, el autor aborda asuntos tan controvertidos como el valor de la lengua, en "Parábola de las lenguas" y "El idioma secreto"; el poder de la soberanía, en "Minilandia" y "Nanópolis"; o el peligro que subyace en los nacionalismos, en "Contra la estupidez" y "Abecedárica nacionalista".

ABECEDÁRICA NACIONALISTA

Autodeterminación Bullente, Condensando Diferentes Exigencias, Fulgura Genesíaca Hacia Inefables Júbilos. Karma Liberado, Menosprecia Nudos Ñoños, Olvida Pasadas Quimeras. Renazcamos Soberanos Trepidantes: ¡Unas Virulentas Webs Xenófobas Y Zúrralos! (Merino, 2017: 278)

Las invenciones del profesor culminan con "Cinco miniminis", y de nuevo podemos volver a hablar de ciclo de microrrelatos. Aunque es cierto que, a diferencia de la serie edénica de *Las horas contadas*, no existe una continuidad en la trama de estas minificciones consecutivas, sí podemos hablar de un eje temático común: los mundos posibles. Tomás Albaladejo explica el porqué de la existencia de esta teoría de los mundos posibles y define su estructura y actores:

> La teoría de los mundos posibles se presenta como una forma de explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forma parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de éste, estando configurada esta explicación sobre los sujetos que experimentan esa realización en sus diferentes secciones y posibilidades. (1998: 76)

Esta teoría surgió bajo un enfoque metafísico con la pretensión de definir los mundos posibles como satélites del mundo real; este concepto se filtró a otras disciplinas, y en el ámbito de la literatura se convirtió en una herramienta para facilitar los análisis de textos narrativos

en su contexto ficcional. Las recreaciones de estos cosmos literarios combinan espacios reales e imaginarios de muy diversa índole convirtiendo lo verosímil en ficción y viceversa:

> **LA TORMENTA EN EL VASO**
>
> Esta noche me despertó el retumbar amortiguado de un trueno. Imaginé que había una tormenta en los alrededores, pero un resplandor súbito, cercanísimo, acompañado de otro trueno de la misma intensidad, me hizo descubrir que la tormenta estaba a mi lado, sobre el vaso de agua que mantengo por las noches en la mesita. Los relámpagos y los truenos se sucedieron, y pude advertir claramente que coronaba el vaso una pequeña pero densa nube. Mi mujer continuaba durmiendo tranquilamente. Uno de los de los rayos descargó sobre mi reloj de pulsera, que se ha parado, acaso para siempre. Yo sentía mucho temor. Cuando la tormenta terminó, el nivel del agua en el vaso había subido por lo menos tres centímetros. Me he llevado el vaso a la cocina y me he prometido no volver a tener agua en la mesita nunca más. (Merino, 2017: 322)

Como creador, José Mª Merino ofrece su particular visión sobre los ámbitos de la realidad en el contexto literario: "La literatura es otra realidad. No hay que verla como una realidad subsidiaria, o vicaria. Sin embargo, es otra realidad que forzosamente se inscribe en un ámbito de realidad más amplio" (1995: 99). En este último grupo de microficciones Merino concentra su atención en los universos diminutos; como ya hizo antes en "La glorieta miniatura" y "La ficción pequeñísima" el autor rebusca en lo mínimo del espacio y de las palabras para exprimir los recursos narrativos y tensionar la lectura. Además, existe un paralelismo entre la falsa insignificancia de estos seres minúsculos que habitan esos pequeños mundos, vasos, peceras, bonsáis y la calidad del microrrelato como texto literario que, a pesar de su extrema brevedad, posee sus particularidades como género literario:

> Estas formas literarias tienen la exigencia, no solo de la brevedad, sino de la intensidad y la condensación, de la concentración dramática, de la concisión... para conseguir además la rapidez. A todo ello no se puede llegar sin una notable depuración léxica: hay que seleccionar las palabras más adecuadas y expresivas. Si el cuento literario es muy exigente en tal sentido, el minicuento lo es todavía más... (Rodríguez Baleato, 2018: 196)

En esta última intervención el autor leonés menciona los principales rasgos discursivos y formales del microrrelato, además de afirmar que cuento y minicuento son modalidades narrativas distintas. Esta es una muestra más de la literatura consciente de José Mª Merino, la cual constituye por sí misma un ejercicio de reflexión. En el terreno concreto de la ficción breve, estas consideraciones cristalizan frecuentemente en metamicrorrelatos; "La glorieta miniatura" fundan una minuciosa poética del género, consecuencia del virtuosismo narrativo y la capacidad analítica de José Mª Merino, quien apela a sus lectores a reflexionar y comprender la esencia del microrrelato. El foco divergente del autor, como creador, y como estudioso del género, han acompañado al microrrelato en su proceso de maduración y posteriormente en su reivindicación genérica; este y otros factores han determinado que José Mª Merino forme parte del canon del microrrelato español.

Bibliografía

ALBALADEJO, Tomás (1999) *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3207
Artifara, ISSN: 1594-378X

CARO BAROJA, Julio (1993) *El jardín de las flores raras*, Barcelona, Círculo de lectores.

DÍAZ, José, ed. (2000) *Ojos de aguja. Antología de microcuentos,* Barcelona, Círculo de Lectores.

ENCINAR, Ángeles (2017) "Experiencias decisivas y memorias epifánicas en *La cabeza en llamas* y *La trama oculta*", en A. Casas y A. Encinar, eds., *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Diez y José Mª Merino*, Madrid, Cátedra, pp.203-216.

—— (2017) "La tela de la araña: *El libro de las horas contadas*", en J.M. Pozuelos Yvancos y N. Álvarez, eds., *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás*, Madrid, Visor, pp.199-213.

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, ed. (1990) *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas,* Madrid, Fugaz, Ediciones Universitarias.

GARCÍA, Carlos Javier (1995) *La invención del grupo leonés*, Gijón, Júcar.

GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus.

MERINO, José María (2017) *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, ed. de Á. Encinar, Madrid, Páginas de Espuma.

—— (2014). *La trama oculta: cuentos de los dos lados con una silva mínima,* Madrid, Páginas de Espuma.

—— (2011) *El libro de las horas contadas*, Madrid, Alfaguara.

—— (2007) *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma.

—— (2005) *Cuentos del libro de la noche*, Madrid, Alfaguara.

—— (2002) *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral.

MONTERROSO, Augusto (2002) *El dinosaurio anotado*, Edición de Lauro Zavala, Madrid, Alfaguara.

OBLIGADO, Clara (2001) *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de espuma.

RODRÍGUEZ BALEATO, Carmen (2018) "Entrevista a José María Merino", *Microtextualidades Revista Internacional de microrrelato y minificción* 3, pp.193-197.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

La enseñanza de español en la Facultad de Magisterio de Turín (1936-1970)

FELISA BERMEJO CALLEJA
Università degli Studi di Torino

Resumen
La Facultad de Magisterio fue, junto a la de Economía y Comercio, pionera en la introducción de la enseñanza universitaria de español. En este trabajo se determinan las características y los protagonistas de la enseñanza de español en la Facultad de Magisterio de Turín. El periodo analizado cubre cuatro décadas, desde 1936 hasta 1970. Para ello, mediante la consulta de las actas del Consejo de Facultad y de los fascículos personales en el Archivo histórico de la Universidad de Turín, se lleva a cabo la identificación de los docentes, el tipo de cargo o plaza que ocupaban, así como las funciones que desempeñaban. Al mismo tiempo, los registros de clase del periodo estudiado, 1936-1970, permiten identificar los textos empleados para la enseñanza de la lengua y de la literatura, manuales, gramáticas, diccionarios, obras literarias, etc. El trabajo consiste, por tanto, en crear un mapa de datos biográficos y bibliográficos de la enseñanza del español en la facultad turinesa de Magisterio y tiene también la finalidad de servir de base esencial para posteriores trabajos de investigación en este ámbito.

Palabras clave: enseñanza de español, historia de la enseñanza universitaria en Italia, español universitario en Italia, Facultad de Magisterio de Turín, Giovanni Maria Bertini, Enrichetta Albertini, planes de estudios, registros de clase, licenciados, matriculados, lenguas y literaturas extranjeras

Abstract
The *Magistero* Faculty of Turin was, together with that of Economics and Commerce, pioneer in the introduction of Spanish university education. The objective of this work is to account for the characteristics and the Teaching staff of Spanish in the "Magistero" Faculty of Turin. The period analyzed covers four decades, from 1936 to 1970. To do so, by consulting the minutes of the Faculty council and the personal fascicles in the Historical Archive of the University of Turin, teachers will be identified, together with the type of position they occupied, as well as the functions assigned to them. At the same time, the class records of the period 1936-1970 allow to identify the texts used for the teaching of language and literature, manuals, grammars, dictionaries, literary works, etc. The work consists, therefore, in creating a map of biographical and bibliographic data of the teaching of Spanish in the "Magistero" Faculty of Turin and it will serve as an essential basis for further research work in this field.

Keywords: Spanish teaching, history of university teaching in Italy, university Spanish language in Italy, "Magistero" Faculty of Turin, Giovanni Maria Bertini, Enrichetta Albertini

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se configura como una aportación a la historia de la enseñanza de español en el ámbito institucional universitario de Italia, centrándose en la Facultad de Magisterio de Turín desde su transformación como facultad hasta 1970. La vida del centro se remonta a su creación como *Istituto Superiore di Magistero* (a partir de ahora ISM) en 1923, por lo que se realizará también una breve reseña histórica del mismo, destacando que, junto al Instituto de Economía,

Recibido el 24/03/2019 · Aceptado il 25/01/2020

dio cabida ya desde su origen a la enseñanza de las lenguas modernas, adelantándose en el tiempo a otro tipo de centros y de facultades.

En 1935 el ISM se convertirá en Facultad universitaria y, ya desde sus primeros años de vida, se sucederán varios estatutos (1936, 1939, 1957) que determinarán las características de las distintas titulaciones, entre ellas la obligatoriedad del estudio de una o más lenguas modernas.

En este sentido, respecto a las asignaturas de lenguas modernas, se analizará el sistema de enseñanza de la asignatura *Lingua e letteratura*, unida a los cursos denominados "lectorados"[1], impartidos por docentes distintos con una categoría profesional también diferenciada. De los docentes de español, tanto de *Lingua e letteratura* como del lectorado, se aportarán datos sobre la cronología y la variación de su cargo en la enseñanza, sus publicaciones y las iniciativas de promoción cultural hispana que llevaron a cabo. Una especial atención se dedicará al análisis de los registros de las clases que revelan el programa impartido en el aula y la dinámica de evaluación, junto al material y a la bibliografía utilizada. Será interesante determinar la distribución de la enseñanza de la literatura y de la lengua propiamente dicha.

Para todo ello, se han consultado los documentos depositados en el archivo histórico de la Universidad de Turín, tanto en el edificio del rectorado como en su versión digital (ASUT):

- Anuarios de la Universidad de Turín (1876-1970).
- Actas de las reuniones del Consejo de Administración del *Istituto Superiore di Magistero* de Turín.
- Actas de las reuniones del Consejo de Facultad de Magisterio de Turín.
- Fascículos personales de los profesores Giovanni Maria Bertini y Enrichetta Albertini.
- Registros de clases de los profesores Giovanni Maria Bertini y Enrichetta Albertini.
- Estatutos de la Facultad de Magisterio de Turín.
- Planes de estudios de la Facultad de Magisterio de Turín.

2. INSTITUTO SUPERIOR DE MAGISTERIO (ISM)

Con la reforma Gentile de 1923, entre otras medidas, se creó el Instituto Superior de Magisterio. Concretamente en Turín fue en septiembre de ese mismo año. En las primeras actas del Consejo provisional de Administración del ISM de Piamonte −reunión del 12-10-23−, se lee que el *Istituto Superiore di Magistero* ha sido "nominato nel convegno degli Enti aderenti al Consorzio tenutosi in Torino il 25 settembre 1923".

En la época fascista se crearon nuevas necesidades en la educación pública y surgieron varios Institutos superiores. Uno de los más significativos fue precisamente el Instituto superior de Magisterio, tal y como señala Francesco Cognasso[2] (1998: 88) respecto al de Turín:

[1] La función principal del lector es la enseñanza de la lengua extranjera; aunque el lector imparte cursos de lengua, estos no constituyen una asignatura oficial, sino que sirven de complemento para otros cursos. Durante el periodo que se ha analizado en este trabajo, no era requisito necesario ser nativo de la lengua que se enseñaba. Será a partir de los años setenta cuando la universidad contratará a nativos para dar los cursos de lectorado. El lector no tiene el mismo estatus que el profesor o el investigador y su contratación sigue un procedimiento distinto. En los años noventa, la figura de lector, a partir de entonces denominado oficialmente *collaboratore ed esperto linguistico*, fue integrada en el convenio colectivo de trabajo, si bien las características de su actividad distaban mucho en contenido, prestaciones y horario del personal técnico de laboratorio o administrativo. De este modo, su figura resulta difícil de perfilar, ya que, por un lado, desempeña funciones de profesorado enseñando la lengua extranjera y, por otro, tiene un contrato laboral integrado en el convenio colectivo al igual que el personal técnico.

[2] Francesco Cognasso fue el primer decano durante el trienio 1936-39, aunque ya había sido director del *Istituto di Magistero* (D'Orsi, 1998: 31). El texto de Cognasso salió a la luz gracias a la tesis de investigación realizada por Natalina Bolognesi (1994).

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

> In virtù della Legge Gentile sorgeva in Torino l'*Istituto Superiore di Magistero del Piemonte* destinato, dopo la riforma della scuola media, a formare l'alta cultura della classe magistrale che il Fascismo stava rialzando dal basso livello in cui la vecchia pedagogia positivista l'aveva tenuta. Anche questo Istituto che fu giustamente battezzato come il più fascista istituto di cultura superiore fu tosto riconosciuto come l'esponente di importanti esigenze culturali e la sua popolazione studentesca fu presto fittissima, ed ai bisogni sempre maggiori si rispose creando vicino ai primi insegnamenti fondamentali, altri nuovi, come la storia romana, la storia dell'arte, della musica, la filologia, creando Istituti speciali come l'*Istituto di Pedagogia*, il *Laboratorio di Geografia*.

Respecto a las lenguas modernas que se enseñan en el ISM, durante el primer curso, 1923-1924, se imparte solo francés (Prof. Neri). A partir del curso 1924-25 se imparte también inglés y alemán. Además, el Consejo aprueba la institución de cursos de lectorado de las tres lenguas. Esto conlleva la existencia de una asignatura denominada *Lingua e Letteratura* (*francese*, *inglese* o *tedesca*) y de un lectorado, denominado *Lingua* (*francese*, *inglese* o *tedesca*) o simplemente *Lettorato* (*francese*, *inglese* o *tedesco*). Por lo que respecta a español, habrá que esperar a la década siguiente.

La enseñanza de español inicia en 1932 con *Lingua spagnola*, es decir, con el lectorado, y no, a diferencia de las otras tres lenguas extranjeras modernas, con *Lingua e Letteratura*, que se instituirá en 1936. Lucillo Ambruzzi (profesor titular de Economía y Comercio) imparte los cursos de *Lingua spagnola* (lectorado) de 1932-33 a 1934-35 (Actas 30-06-1932 y 14-12-34) y son los únicos dedicados a la enseñanza de español durante estos años. A partir del curso 1936-37 –ya Facultad de Magisterio– Giovanni Maria Bertini impartirá los cursos de *Lingua e letteratura spagnola*; ya no es lectorado de español, el cual se instituirá a partir de 1940; por consiguiente, hasta esta fecha, los de Bertini también serán los únicos cursos de enseñanza de español. La coexistencia de la asignatura *Lingua e letteratura spagnola* y del *Lettorato di Lingua spagnola* tendrá lugar a partir de 1940.

3. FACULTAD DE MAGISTERIO

El Nuevo Estatuto para el ISM fue publicado en la *Gazzetta Ufficiale* el ocho de mayo de 1934 e ilustra las características del nuevo ordenamiento jurídico por el que el ISM logra tener perfecta forma universitaria conforme a los demás centros "regios", es decir, de la universidad pública; la gran diferencia respecto a estos es que el ISM no grava en el presupuesto (*bilancio*) del Estado (Actas 22-6-1934).

La transformación completa en centro universitario público se produjo al año siguiente mediante las disposiciones del ministro De Vecchi[3], gracias a las cuales el Instituto de Magisterio pasó a integrarse en la universidad como Facultad, hecho que se considera como el más relevante de las disposiciones de este ministro (Tesio, 1980: 792).

En 1935, por tanto, el Instituto Superior de Magisterio se convierte definitivamente en Facultad (*Facoltà di Magistero*)[4]. En el anuario de la *R. Universidad de Turín 1935-36 – XIV e 1936-*

[3] Según Tesio (1980: 792), "Il fatto più rilevante dei provvedimenti De Vecchi è, comunque sia, l'elevamento di Magistero a facoltà universitaria. Dal '35-36 la nuova facoltà prende vita.".

[4] Respecto al destino futuro de la Facultad de Magisterio de Turín, esta pasará a denominarse en 1995 Facultad de Ciencias de la Formación. En 1996-1997, en plena transformación, la mayor parte del profesorado de lenguas y literaturas modernas pasará a integrar el cuerpo docente de la nueva Facultad de Lenguas (*Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*) creada en 1997, con nuevas titulaciones y nueva oferta didáctica. Otra parte del profesorado se integrará en la Facultad de Psicología. En el informe anual de la Universidad de Turín de 1997, se lee "la Facoltà di Magistero ha generato (o contribuito a generare) due Facoltà: Psicologia e Lingue e Letterature straniere e un nuovo corso di Laurea in Discipline artistiche, musicali e dello spettacolo (DAMS), nell'ambito della Facoltà di Scienze della Formazione." (Università degli Studi di Torino, *Relazione del Nucleo di valutazione*. Anno 1997, Torino, luglio 1998, p. 5). (www.unito.files.rel_ndv_1997.pdf). Sobre la ley 341 de 1990, Ricuperati (2001) señala que uno de los objetivos era precisamente eliminar la Facultad de Magisterio.

37 – XV (anni 532º e 533º dalla fondazione) aparece por primera vez la *Facultad de Magisterio*. En el mismo, la Universidad de Turín, dotada de un nuevo estatuto, (aprobado con R. Decreto el 1 de octubre de 1936 – XIV, n. 2151) declara, en el artículo 1, que está constituida por nueve facultades:

Facoltà di Giurisprudenza
Facoltà di Economia e Commercio
Facoltà di Lettere e Filosofia
Facoltà di Magistero
Facoltà di Medicina e Chirurgia
Facoltà di Scienze matematiche, fisiche e naturali
Facoltà di Farmacia
Facoltà di Agraria
Facoltà di Medicina veterinaria

Desde una perspectiva nacional, como resultado de la incorporación plena a la universidad pública de varios institutos superiores, ya jurídicamente facultades, resultaba positivo que varias de ellas enseñasen lenguas modernas (Economía y Comercio, Ciencias políticas, Letras, Magisterio, Ingeniería). En cambio, en algunos medios de la época, este hecho se llegó a presentar más como problema que como ventaja, especialmente en referencia a las facultades que preparaban y licenciaban a los futuros profesores de la enseñanza secundaria, como ocurría en el caso de la Facultad de Letras y de la Facultad de Magisterio: "non pochi continuano a chiedersi: le Facoltà di Magistero, sia per l'insegnamento delle lingue moderne, sia, analogamente, per quello delle discipline letterarie non rappresentano una copia peggiorata, un doppione inutile delle Facoltà di Lettere?" (Bottacchiari, 1939: 81). Sin embargo, el alcance de esta cuestión era, en realidad, muy limitado y afectaba, sobre todo, a un reducido número de ciudades[5], ya que en la mayoría de los casos, como ocurría en Turín, el plan de estudios de la Facultad de Letras no preveía cuatro lenguas modernas (alemán, francés, inglés y español) como en la de Magisterio. Además, cuando, tras la segunda guerra mundial, se introdujo en la Facultad de Letras y Filosofía de Turín una titulación (*un corso*) en Lenguas y literaturas extranjeras, esta, como recuerda Tesio (1980: 793), "altro non è se non la versione corretta del corso di laurea in lingue della facoltà di magistero"; es decir, en Turín, Letras se basó en el sistema ya implantado por Magisterio. Por otro lado, la Facultad de Letras de Turín siempre consideró la titulación en lenguas una especie de apéndice o de cuerpo extraño para el que nunca hubo una efectiva voluntad de integración plena[6]. Por lo que se refiere a la lengua española, hubo que esperar hasta 1954-55 para que, en la Facultad de Letras de Turín, se impartieran clases de Lengua y literatura española, que corrieron a cargo del profesor Mario Penna como *libero docente*[7], y hasta 1967-68 para que llegara la catedrática Lore Terracini[8]. Por consiguiente, respecto a las lenguas modernas, aumenta exponencialmente la importancia y la

[5] El número y el tipo de facultad variaba de ciudad a ciudad. Por ejemplo, en Venecia, la *Facoltà di Lettere e Filosofia* no se instituyó hasta el año académico 1969-1970 (Cardinaletti *et al*. 2018: 103; 220; 243). Bien es verdad que esta ciudad presenta la peculiaridad de haber creado ya en 1954-55 la primera *Facoltà di Lingue e Letterature Straniere* en Italia (Pittarello 1993: 150).

[6] De hecho, con la creación de la nueva Facultad de Lenguas, la titulación (*Corso*) de Lenguas extranjeras existente desapareció de la Facultad de Letras de Turín. La mayor parte de los docentes pasaron a la nueva facultad y los que permanecieron, dictaban cursos de lengua o literatura como optativas en otras titulaciones.

[7] Giovanni Maria Bertini poseía ya desde 1935 la acreditación (*abilitazione*) para ejercer la *libera docenza* en la Facoltà di Lettere e Filosofia, pero en los Anuarios no resulta aprobado ningún curso de español a cargo de Bertini como *libero docent*e. Solo desde 1954-55 hasta 1960-61 (ambos incluidos) dicha facultad aprueba los cursos de *Lingua e letteratura spagnola* impartidos por Mario Penna. Posteriormente y solo durante 1964-65 se hará cargo de este curso el profesor Thomes Francesco Carrata, que era ya miembro del cuerpo docente de la facultad e impartía historia griega y latina.

[8] En el Anuario de la Universidad de Turín 1967-68, figura, entre los nuevos profesores por traslado de la Facultad de Filosofía y Letras, la catedrática Lore Terracini: "Nuovi professori di ruolo: a) per trasferimento: […] Lore Terracini, dalla cattedra di Lingua e letteratura spagnola nell'Università di Genova alla cattedra stessa disciplina nella nostra università.".

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

centralidad de la Facultad de Magisterio en la preparación de los futuros profesores, ya que, desde mucho antes, fue en esta facultad donde consiguieron adquirir los conocimientos necesarios para la enseñanza de lenguas modernas, contribuyendo asimismo a su difusión y a su revalorización académica y social.

3.1 Estatutos (de 1936, de 1939 y de 1957)

3.1.1 1936-37 Nuevo Estatuto de la Facultad de Magisterio de Turín

El anuario de la *Regia* Universidad de Turín de 1936-37 contiene el nuevo estatuto de la universidad y, por consiguiente, de las nuevas facultades. Del estatuto de la nueva Facultad de Magisterio, que fue aprobado con el Real Decreto del 1 de octubre de 1936-XIV, n. 2151, vale la pena citar el art. 37: "La Facoltà di Magistero conferisce tre lauree: in materie letterarie, in pedagogia, in lingue e letterature straniere, ed il diploma di abilitazione alla vigilanza nelle scuole elementari." (Estatuto de 1936, art. 37, pp. 163-169).

La duración de la carrera para obtener el título de licenciatura es de cuatro años y se articula en dos bienios. En las dos primeras licenciaturas (Materias literarias y Pedagogía), la asignatura de Lengua y literatura extranjera es una asignatura optativa (*complementare*) del primer y del segundo bienio. Dado que también las lenguas son bienales, se estudia la misma lengua en los dos cursos del primer bienio. Asimismo, en el segundo bienio se elige la misma lengua estudiada en el primero. Por consiguiente, para estas dos carreras, se estudia una lengua como asignatura optativa.

En cambio, lógicamente, en la carrera de Lenguas y literaturas extranjeras, las lenguas modernas están consideradas como asignaturas troncales (*fondamentali*). Para esta titulación, según el estatuto de 1936, en el primer bienio el alumno estudia 4 lenguas modernas, mientras que en el segundo estudia una de ellas obligatoriamente. "Per essere ammesso al secondo biennio lo studente deve aver seguito i corsi e superato gli esami in tutti gl'insegnamenti fondamentali del primo biennio" (Estatuto de 1936).

Para Lenguas y Literaturas extranjeras, en el primer bienio son troncales siete asignaturas. De ellas, cuatro son lenguas extranjeras modernas:

> Lingua e letteratura italiana (biennale)
> Lingua e letteratura latina (biennale)
> Lingua e letteratura francese (biennale)
> Lingua e letteratura tedesca (biennale)
> Lingua e letteratura inglese (biennale)
> Lingua e letteratura spagnola (biennale)
> Geografia

En el segundo bienio, es obligatorio estudiar dos filologías −románica y germánica− y una asignatura de historia medieval. Por tanto, es obligatorio estudiar una sola lengua extranjera moderna, que será, además, la lengua en la que el estudiante se licencie.
Las asignaturas troncales del segundo bienio son cuatro:

> Lingua e letteratura moderna straniera nella quale lo studente intende approfondire i suoi studi per il conseguimento della laurea (biennale)
> Filologia romanza
> Filologia germanica
> Storia medioevale e moderna (biennale)

Las optativas son también cuatro:

No obstante, ya en el curso anterior, 1966-67, en el Anuario correspondiente, Lore Terracini figuraba ya como *professore straordinario* en la misma facultad.

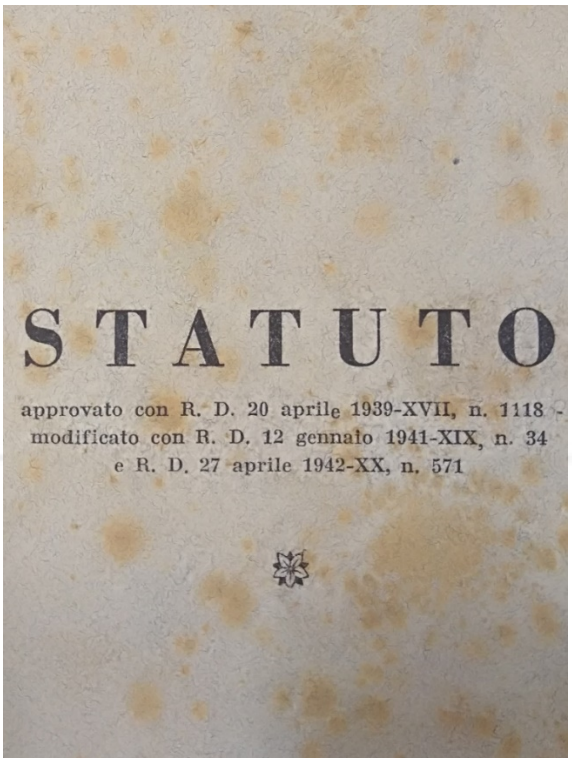
Storia della filosofia
Filosofia
Pedagogia
Storia dell'arte medioevale e moderna

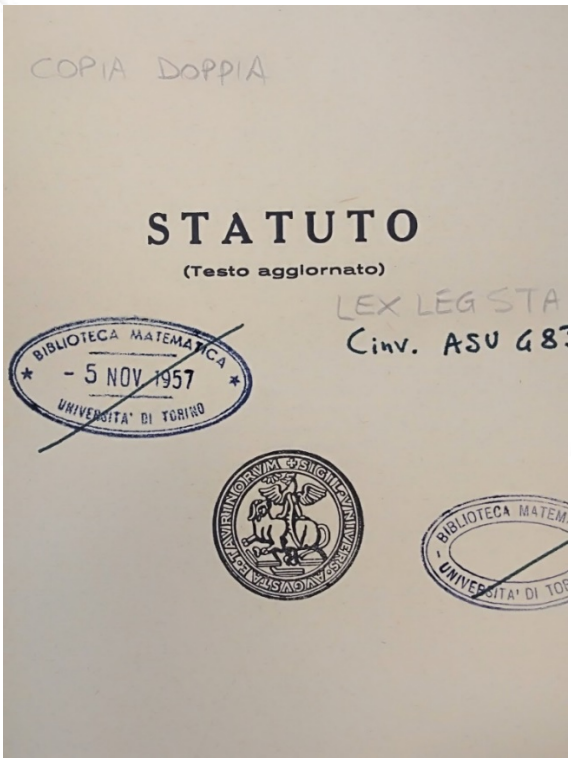
3.1.2 Estatuto 39/42 y Estatuto 57

En los estatutos aprobados a partir de 1939, se producen importantes cambios en la carrera de Lenguas y Literaturas extranjeras respecto a la distribución de asignaturas troncales y optativas y, por tanto, respecto al número de asignaturas obligatorias; hecho que va a afectar especialmente a las asignaturas de lenguas extranjeras modernas.

A diferencia del anterior, en el estatuto de 1939 y siguientes, 1942 y 1957, se prevé ya en el primer bienio la existencia de asignaturas no solo troncales (como se establecía en 1936), sino también optativas. Esto lleva consigo que en este primer bienio es obligatorio estudiar dos lenguas (y no cuatro como antes), a las que se puede añadir una tercera en sustitución de una de las otras asignaturas optativas. Esta situación se mantiene hasta 1968.

> Lo studente deve seguire per tutti i quattro anni l'insegnamento della lingua straniera alla quale intende dedicare i suoi studi, e per due anni quello di un'altra delle lingue straniere; egli può inoltre seguire, pure per due anni, l'insegnamento di una terza lingua straniera, nel qual caso può diminuire di uno gl'insegnamenti complementari. (Estatuto 39/42 y Estatuto 57)





De este modo, ahora, para la titulación en Lenguas y literaturas extranjeras (*Laurea in Lingue e letterature straniere*), las asignaturas troncales (*fondamentali*) en su conjunto son las siguientes:

Lingua e letteratura italiana (biennale)
Lingua e letteratura latina (biennale)

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

Lingua e letteratura francese
Lingua e letteratura tedesca
Lingua e letteratura inglese
Lingua e letteratura spagnola
Filologia romanza
Filologia germanica
Storia (biennale)
Geografia

Son, en cambio, asignaturas optativas (*complementari*):

Storia della filosofia
Filosofia
Pedagogia
Storia dell'arte medioevale e moderna
Storia e dottrina del Fascismo

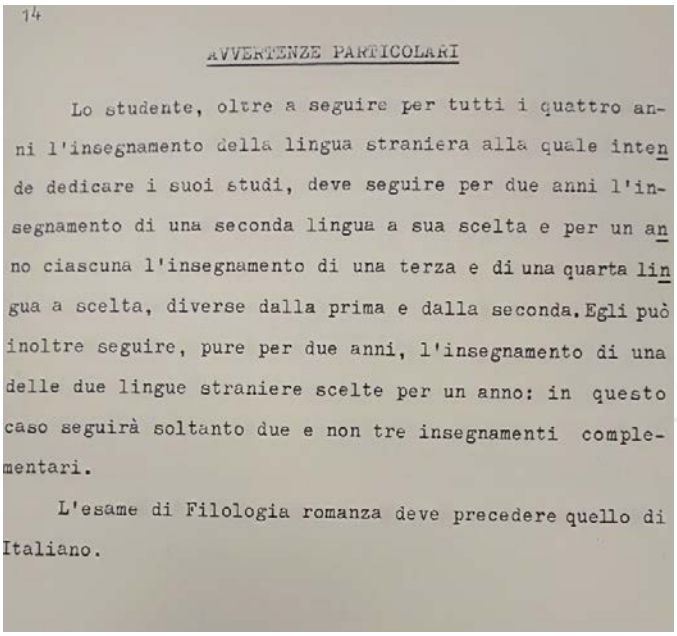
Los estatutos del 39, 42 y 57 establecen, por consiguiente, la obligatoriedad de las asignaturas troncales sin distinción de bienios, así como la necesidad de cursar tres optativas: "Per essere ammesso all'esame di laurea lo studente deve aver seguito i corsi e superato gli esami in tutti gli insegnamenti fondamentali e almeno in tre da lui scelti fra i complementari".

3.2 Planes de estudios (67-68 y 74-75)

3.2.1 Plan de estudios de 1967-68

Con los nuevos planes de estudios establecidos en el curso 1967-1968 se vuelve en parte a recuperar los criterios de obligatoriedad que determinaba el estatuto de 1936 y, en consecuencia, a reaccionar con profundas modificaciones ante el sistema vigente desde 1939 hasta 1967.

De nuevo se estudian cuatro lenguas obligatoriamente (alemán, español, francés, inglés). Lo que cambia, respecto a 1936, es que aumentan las posibilidades de estudio de las otras lenguas, porque, aparte de la lengua en la que el estudiante se va a licenciar y que estudia durante cuatro años, el mismo estudiante puede elegir otra lengua distinta que cursará durante dos años y, además, puede estudiar las otras dos durante, al menos, un año.



14

AVVERTENZE PARTICOLARI

Lo studente, oltre a seguire per tutti i quattro anni l'insegnamento della lingua straniera alla quale intende dedicare i suoi studi, deve seguire per due anni l'insegnamento di una seconda lingua a sua scelta e per un anno ciascuna l'insegnamento di una terza e di una quarta lingua a scelta, diverse dalla prima e dalla seconda. Egli può inoltre seguire, pure per due anni, l'insegnamento di una delle due lingue straniere scelte per un anno: in questo caso seguirà soltanto due e non tre insegnamenti complementari.

L'esame di Filologia romanza deve precedere quello di Italiano.

3.2.2 Plan de estudios de 1974-75

Con los planes de 1974-75, se producen de nuevo cambios respecto al número de lenguas necesarias, ya que ahora se establece como obligatorio el estudio de dos lenguas (a elegir entre alemán, español, francés, inglés). Además, se especifica que una de ellas se ha de cursar durante cuatro años (*fondamentale*), mientras que la otra, durante dos años. También Literatura angloamericana y

Literatura iberoamericana se consideran troncales (*insegnamenti specifici*)[9], en caso de que el estudiante haya decidido licenciarse en inglés o en español, respectivamente.

4. ENSEÑANZA DE ESPAÑOL

4.1 Profesorado de español en la Facultad de Magisterio (1936-1970)

A continuación, en el cuadro 1, se recogen los apellidos de los distintos profesores de español, ordenados cronológicamente y con la indicación del tipo de cargo docente o de la categoría laboral asignada. Como docente, a diferencia de la de catedrático, plaza fija que se ganaba por oposición, existía la figura del profesor contratado, denominado *incaricato*, que era, sin duda, "un posto di precariato" (Bellini, 2007b: 79). De distinta naturaleza a las anteriores, la *libera docenza* estaba supeditada a la obtención de una habilitación para la enseñanza si se superaba un examen por títulos[10]. Por su parte, el personal con la categoría de lector o asistente, si bien impartía clases y sostenía cursos, no formaba parte del cuerpo de profesores propiamente dicho[11].

Curso	PROFESORES *INCARICATI*	CATEDRÁTICOS (*ORDINARI*)	-LECTORES -ASISTENTES EXTRAORDINARIOS	ASISTENTES VOLUNTARIOS	*LIBERI DOCENTI*
1936-37	Bertini				
1937-38	Bertini				
1938-39	Bertini				
1939-40	Bertini				
1940-41	Bertini		Antón Lerín		
1941-42	Bertini		Antón Lerín		
1942-43	Bertini		Antón Lerín		
1943-44	Bertini		Antón Lerín		
1944-45	Bertini		Albertini		
1945-46	Bertini		Albertini		
1946-48	Bertini		Albertini		

[9] En el texto de los planes de estudio del 75-76, la expresión *insegnamenti specifici* hace referencia a asignaturas troncales; mientras que *insegnamenti liberi*, a optativas. La denominación *fondamentale*, en cambio, hace referencia a la lengua de la licenciatura, es decir, la que se estudia obligatoriamente durante cuatro años.

[10] La ley que regulaba este tipo de exámenes de habilitación para la enseñanza estuvo vigente hasta 1970.

[11] Desde una perspectiva histórica y social, son muy interesantes los estudios sobre la retribución y el estatus social del profesor universitario de Santoni Rugiu (1991) y de Zannini (1999). Este último lamenta que no se haya analizado la retribución del personal docente con detenimiento y de forma sistemática, limitándose a alusiones o a breves anotaciones.

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

1948-49	Bertini		Albertini		
1949-50	Bertini		Albertini		
1950-51	Bertini		Albertini		
1951-52	Vian		Albertini		
1952-53	Vian		Albertini		
1953-54	Vian		Albertini		
1954-55		Bertini	Albertini	Ferraro	
1955-56		Bertini	Albertini	Ferraro	
1956-57		Bertini	Albertini	Ferraro	
1957-58		Bertini	Albertini	D'Arrigo/Ferraro	
1958-59		Bertini	Albertini	D'Arrigo/Ferraro	
1959-60		Bertini	Albertini	D'Arrigo/Ferraro	
1960-61		Bertini	Albertini	D'Arrigo/Ferraro	
1961-62		Bertini	Albertini	D'Arrigo/Ferraro	
1962-63		Bertini	Albertini	D'Arrigo	
1963-64		Bertini	Albertini	D'Arrigo	
1964-65		Bertini	Albertini	Bona (D'Arrigo)	Caldera
1965-66		Bertini	Albertini		Caldera
1966-1967		Bertini	Albertini		Caldera
1967-1968		Bertini			Caldera
1968-1969	Bertini	Bertini			Caldera
1969-1970	Bertini	Bertini			Caldera

Cuadro 1. Profesorado de español en la Facultad de Magisterio de Turín (1936-1970)

Aunque en el curso de 1935-36 de la Facultad de Magisterio estuviera prevista la enseñanza de español, esta no se hace efectiva hasta el curso siguiente, 1936-37. De hecho, en

las actas del curso 1935-36 no hay ningún programa de la asignatura de español, a diferencia de las asignaturas de las otras lenguas modernas, que sí publican su programa (Actas 3-2-1936). Otro dato que confirma que no se impartió la asignatura de español en 1935-36 es que, en la documentación sobre el traslado del Prof. Bertini como catedrático (1954), este declara que ha dado clases como profesor *incaricato* (contratado/agregado) desde 1936 hasta 1951, como se observa también en el cuadro 1.

A lo largo del periodo estudiado, se van definiendo distintos tipos de profesorado. El profesor contratado (o agregado), denominado en italiano por aquel entonces *incaricato*, es el único existente para la asignatura de *Lingua e letteratura spagnola* en los primeros años y tal cargo lo ejerce Giovanni Maria Bertini, sobre el que se darán datos más específicos en el apartado 4.2. Este mismo cargo lo ocupó durante tres años (51-52, 52-53, 53-54) Francesco Vian. Al cabo de los mismos, Bertini se traslada definitivamente a Turín como catedrático de *Lingua e letteratura spagnola*. Si durante los cursos 68-69 y 69-70 vuelve a cubrir el cargo de profesor *incaricato*, simultáneamente a sus asignaturas como catedrático de *Lingua e letteratura spagnola*, es porque se presta como voluntario a impartir un curso de Literatura ibero-americana.

En el Consejo de Facultad, el profesor Dino Gribaudi, siendo consejero, puso de relieve la gran importancia de los cursos de lectorado, resaltando que Magisterio era la única Facultad de la Universidad de Turín que ofrecía este tipo de formación lingüística; destacó también que los lectorados contribuían a aumentar y consolidar la cultura y ayudaban a que el ISM gozara de mayor y mejor fama (Actas 22-06-1930). Siendo ya decano, propone un aumento de la retribución de los lectores por equidad, ya que imparten más horas de clase que en otras facultades y que otros colegas, demostrando, a su vez, su entera dedicación en el cumplimiento de su trabajo (Actas 12-03.1942).

Para cubrir el lectorado de español del curso 1940-1941 llega Paquita (Francisca) Antón Lerín. Según las actas consultadas (17 y 26-10-1940), a partir de octubre de 1940, el decano, Prof. Dino Gribaudi, manifiesta la necesidad de cubrir la plaza de lectorado de español, ya que de ese modo se completaría la serie de lectorados, dotando del mismo a las cuatro lenguas extranjeras modernas que se imparten; con ello, además, siguiendo con sus argumentos, se estimularía el necesario conocimiento de la lengua española. El consejo de la Facultad de enero de 1941 admite la solicitud de Paquita Antón Lerín y el mismo Bertini lee una carta de referencias a su favor. En los tres siguientes cursos el Consejo de Facultad le va renovando anualmente el contrato (Actas 8-11-1941; 13-5-1942; 20-4-1943).

Aunque el Consejo celebrado el 26 de mayo de 1944 renueva también el contrato de Paquita Antón Lerín para el curso 1944-1945, el hecho es que a partir de enero de 1945 será Enrichetta Albertini quien impartirá las clases del lectorado de español, tal y como se especifica en las actas del Consejo celebrado el 19 de octubre de 1945:

> La Facoltà prende poscia atto che, per mera svista, non è stata registrata nei verbali del gennaio e del febbraio scorso la nomina della sig.ra prof.ssa Enrichetta Albertini a lettrice di Spagnolo. Essa dal gennaio 1945 svolge regolarmente il corso di lettorato annesso alla catedra di Lingua el Letteratura Spagnola, di tre ore settimanali, e le competono i relativi assegni.

Así pues, a partir de enero de 1945 (curso 1944-45), la lectora será Enrichetta Albertini (Actas 19-10-1945), la cual, más tarde, a partir de 1951-52 (*vid*. apartado 3.3) será asistente extraordinario. Respecto a los lectorados específicamente de español, cabe recordar que a pesar de que ya había lectores para las demás lenguas modernas (siguiendo la práctica del ISM) e incluso también de latín e italiano, para español hubo que esperar varios años. Son asistentes voluntarios a la cátedra, Sergio Giordano Ferraro, del curso 54-55 al 61-62, y Carmela de Bona (D'Arrigo), del 57-56 al 64-65; esta, más tarde, sigue su actividad en el Instituto de Iberística creado por el profesor Bertini. Los asistentes voluntarios estaban asociados a la cátedra. Para

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

la *Lingua e letteratura spagnola*, el Consejo de Facultad había asignado dos plazas de asistentes ya en 1938 (Actas 21-3-1938), pero no habiendo un titular de cátedra propiamente, Bertini no pudo contar con asistentes voluntarios hasta su traslado como catedrático en 1954. Ermanno Caldera es *Libero docente* en *Lingua e letteratura spagnola* a partir de 1964-65.

4.2 Giovanni Maria Bertini

4.2.1 Datos biográficos

Giovanni Maria Bertini[12], de nacionalidad italiana, nace, en realidad, en España, concretamente en Barcelona, en 1900 (2-11-1900). Muere en Turín en 1995 (23-01-1995) a la edad de 94 años. Estudia en la Universidad de Turín y se licencia en 1923. Fue discípulo de Arturo Farinelli[13] (Bellini, 2007a: 96; Calvi, 2018: 119), entonces profesor de Filología germánica en la *Facoltà di Lettere e Filosofia* y también hispanista. En 1942, Giovanni Maria Bertini fue ordenado sacerdote: "Ordinazione presbiterale: il 19 dicembre 1942, dall'arcivescovo Maurilio Fossati […], nella cappella del Seminario metropolitano di Torino" (Tuninetti, 2008: 148).

Giovanni Maria BERTINI (1900/1995)	**Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín**
1936-37 / 1950-51	PROFESOR *INCARICAT0* de *Lingua e letteratura spagnola*
1954-55 / 1976	CATEDRÁTICO de *Lingua e letteratura spagnola*
1980/1995	PROFESOR EMÉRITO

Cuadro 2. Cargos universitarios de Giovanni Maria Bertini en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín.

Bertini da clases de *Lingua e letteratura spagnola*, como profesor *incaricato* de 1936 a 1951[14]. Es catedrático ("ordinario") de *Lingua e letteratura spagnola* a partir del curso 1954-1955 (actas del Consejo de Facultad del 25-01-1954), tras su traslado de Venecia a Turín, y permanece como catedrático hasta su jubilación en 1976. Cuatro años más tarde, en 1980, pasó a ser profesor emérito[15]

Un episodio extraño que ha salido a la luz consultando el archivo histórico es que Bertini presentó la solicitud para que el Consejo de la Facultad de Magisterio de Turín lo llamase por traslado para cubrir la cátedra de *Lingua e letteratura spagnola* en noviembre de 1939. El Consejo, tal y como figura en las actas del 28-11-1939, acepta y aprueba por unanimidad tramitar su traslado a Turín.

[12] En el volumen 9 de la enciclopedia Treccani se le dedica una gran atención a un personaje histórico homónimo y también profesor en la universidad de Turín, que, sin embargo, vivió en el siglo XIX y fue filósofo. Por consiguiente, conviene no confundir a estas dos figuras. Cappelletti, Virginia *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9 (1967) http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-maria-bertini_%28Dizionario-Biografico%29/.

[13] A partir de 1907, Arturo Farinelli fue catedrático de Literatura alemana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Turín; también simultaneó cursos de Filología románica. Su interés por la literatura y por la cultura española se manifestó ya en su tesis y quedó bien reflejada en varias de sus obras, entre ellas la titulada *Italia e Spagna*. Fue, por tanto, además de germanista y comparatista, un reconocido hispanista, académico correspondiente de la Real Academia Española de Madrid y de la Academia Argentina de Letras de Buenos Aires. Para una mayor profundización sobre la figura de Arturo Farinelli como promotor del hispanismo en Italia ("stimolatore e organizzatore degli studi ispanistici italiani"), se remite al estudio de Antonio Gargano (1993: 68; 55-69).

[14] También fue profesor *incaricato* en la Facultad de Economía e Comercio desde el curso 1935-36 hasta el curso 1940-1941 (por un total de 6 cursos o años académicos). Con anterioridad, había dado clases de lengua española con la categoría de lector en la Universidad Católica de Milán (Bermejo 2019: 284).

[15] Véase https://www.unito.it/ateneo/chi-siamo/professori-emeriti-e-onorari/cognomi-j.El título de *Professore Emerito* se otorgaba a los catedráticos jubilados que tuvieran al menos veinte años de servicio en la cátedra (Art. 111 del Testo Unico delle leggi sull'istruzione superiore, approvato con Regio Decreto del 31 agosto 1933, n. 1592).

> Provvedimento per l'insegnamento della Lingua e letteratura spagnola. Aperta la seduta il Preside [Prof. D. Gribaudi] comunica che in data 14 novembre c. m. il prof. G. M. Bertini, incaricato di Lingua e letteratura spagnola presso la nostra Facoltà, e vincitore (classificato terzo) nel concorso per la stessa materia bandito dal R. Istituto Superiore di Economia e Commercio di Venezia, ha presentato domanda di essere chiamato a coprire la cattedra di Lingua e letteratura spagnola della nostra Facoltà. Il Consiglio di Facoltà, attesa la disponibilità di posti di ruolo, presso atto dei risultati del concorso di cui sopra, riconosciuta la serietà di studioso e lo zelo di insegnante dimostrati dal prof. G. M. Bertini in più anni d'incarico, popone all'unanimità che detto Professore venga chiamato a coprire la cattedra di Lingua e letteratura spagnola della Facoltà di Magistero. (Actas 28-11-1939)

Sin embargo, su traslado no pudo llevarse a cabo a causa de una ley demográfica existente en la época: "Tale chiamata non potè essere effettuata per via d'una strana legge demografica fascista" (Actas 25-1-1954). Dicha ley demográfica daba prioridad a los aspirantes casados y con hijos; por tanto, Bertini, al ser soltero, no obtuvo el permiso del Ministerio para acceder a la cátedra turinesa, tal y como comunica oficialmente una carta ministerial a la que se da lectura en el Consejo de Facultad del 13-1-1940: "Il Preside comunica ai colleghi una lettera ministeriale con la quale, presso atto della proposta della Facoltà per la nomina del Prof. G. M. Bertini a straordinario di Lingua e letteratura spagnola, si fa presente che il Prof. Bertini non si trova nelle condizioni di conseguire la nomina stessa, perché celibe."[16]. Dadas las circunstancias, en la misma sesión, se aprueba la renovación de su contrato como *professore incaricato* para ese curso. Dicha renovación se repite anualmente hasta 1951.

En 1942, el Consejo pide al Ministerio que le asigne una cátedra de *Lingua e letteratura spagnola* (Actas 27-1-1942); petición que, sin embargo, por motivos inexplicables, el Ministerio no recibió (Actas 2-6-1942)[17]. Se vuelve a enviar la solicitud, pero el Ministerio responde negativamente aduciendo que ese año no se van a instituir nuevas plazas de profesores titulares de cátedra a causa de disposiciones económicas relacionadas con los presupuestos del estado.

De hecho, como se ha indicado, Bertini no llegó a ocupar la plaza de catedrático en Turín hasta 1954 (Actas 25-01-1954), tras solicitar su traslado de Venecia, donde sí era catedrático y donde dictó clases durante años como profesor *ordinario*[18].

Giovanni Maria Bertini ganó efectivamente las oposiciones convocadas por la universidad de Venecia[19] y, en 1942, tras cumplir los tres años de *straordinario*, se convirtió en el primer catedrático universitario (*professore ordinario*) de *Lingua e letteratura spagnola* en Italia (Pittarelli, 1993: 149; Bellini, 2007a: 96), concretamente en la titulación *Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere* de la Facultad de Economía y Comercio veneciana. Además, Bertini, como señala Calvi (2018: 119), es considerado como el pionero de un hispanismo italiano "che

[16] La plaza de catedrático que, como se ha indicado, el Consejo había previsto para la disciplina de *Lingua y Letteratura Spagnola* fue destinada, dada la imposibilidad de que Bertini la ocupara, a *Lingua e Letteratura inglese* (Actas 2-6-1942).

[17] El profesor Dino Gribaudi, decano de la Facultad de Magisterio, alega a favor de la urgente necesidad de una cátedra de *Lingua e letteratura spagnola* toda una serie de razones políticas asociadas al papel internacional que protagoniza Italia, tanto en Europa como en Latinoamerica, donde Italia tiene la misión de contrarrestar la invasión cultural anglosajona. Entre sus argumentos, destaca la estrecha relación entre España e Italia no solo desde el punto de vista ideológico, sino también cultural y literario. (Actas 2-6-1942).

[18] Hasta la aplicación completa de la reforma Gelmini, especialmente la ley 240/2010, en el ordenamiento universitario italiano, tras ganar el concurso-oposición a cátedras, era requisito obligatorio trabajar tres años "de prueba" como profesor *straordinario*, al cabo de los cuales un tribunal otorgaba, si se habían cumplido todas las condiciones, la *conferma*; por tanto, solo a partir de este momento se adquiría la titularidad de la cátedra, es decir, se pasaba a ser profesor *ordinario*. Esto explica por qué Bertini ganó las oposiciones en 1939, pero no fue oficialmente catedrático (*ordinario*) hasta 1942.

[19] Para mayores detalles del proceso burocrático universitario hasta llegar a la convocatoria de dichas oposiciones, se remite a Rigobon (2018: 265-267).

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

si rendeva indipendente dalla filologia romanza, nel cui alveo erano iniziati i primi studi sulla letteratura spagnola, soprattutto medievale e dei secoli d'oro".

Dado que su deseo de trasladarse a Turín no se realizó hasta una década más tarde, Bertini tuvo trabajosamente que compatibilizar las clases de Venecia con las de Turín, no sin complicaciones ni dificultades. Rigobon (2018: 270) cita algunos documentos venecianos que amonestan a Bertini a causa de los numerosos cargos (en alusión a los cursos en la universidad de Turín) que le impiden dedicarse plenamente a las actividades que le son propias como catedrático; es decir, le impiden "dare alle lezioni, alla direzione del seminario, ai colloqui cogli studenti e agli stessi esami tutta quella attività che sarebbe necessaria e che danno gli altri professori delle materie fondamentali"[20]. A pesar de estas advertencias, se debe destacar que Bertini dio un gran impulso al hispanismo universitario veneciano y su labor fue formativamente muy sólida: "L'impulso dato al nuovo insegnamento è fortissimo, come mostrano i densi programmi di studio allora in vigore, tesi a porre in risalto le figure e le correnti più tradizionalmente rappresentative delle lettere spagnole: il romancero, il teatro barocco, Cervantes, Gracián, Bécquer e così via" (Pittarelli, 1993: 149). Entre sus discípulos venecianos, cabe destacar a Bruna Cinti, que prosiguió su labor de hispanista.

En Turín y concretamente en la Facultad de Magisterio, el profesor Bertini era muy estimado y estaba muy bien valorado, como lo demuestra incluso el contenido de diversas actas del Consejo. De hecho, el Consejo de la Facultad opuso una fuerte resistencia a las instrucciones dadas por el Ministerio a través de un telegrama con el que se negaba a dar la autorización (*nulla osta*) para la renovación del contrato anual de Bertini como *incaricato*; hecho realmente sorprendente, ya que Bertini llevaba 17 años ocupando este cargo (Actas 24-11-1951). Curiosamente los motivos alegados por el Ministerio son, en esencia, los mismos que se aducían en el Instituto veneciano: la gran distancia entre Venecia y Turín no ofrece garantías para poder desarrollar apropiadamente la actividad docente.

> Il Consiglio di Facoltà prende poi atto del telegramma ministeriale al Rettore, in data 5 novembre 1951, in cui si dichiara di non poter concedere il nulla osta per l'incarico di Lingua e letteratura spagnola al prof. Giovanni Maria Bertini perché la distanza tra Venezia, dove egli è ordinario all'istituto Universitario, e questa Università, non offre serie garanzie d'adeguato adempimento dei doveri accademici in questa nostra Facoltà. (Actas 24-11-1951)

El Consejo se resiste a aceptar las indicaciones ministeriales, argumentado, por un lado, que la situación no es nueva y que la experiencia de 17 años demuestra que Bertini ha cumplido perfectamente sus deberes académicos a lo largo de esos años, y, por otro, que el profesor Bertini cuenta con la estima y el apoyo de profesores y de estudiantes. Tal es su valía que resulta imposible encontrar un sustituto con sus cualidades profesionales. En consecuencia el Consejo decide escribir al Ministerio.

> Dopo ampia discussione, il Consiglio delibera unanime di far presente al Ministero che il prof. Bertini da ben 17 anni ha tale incarico; che sempre l'ha ricoperto con grande zelo e piena soddisfazione dei professori e degli studenti, curando anche numerose tesi di laurea; che d'altra parte sarebbe oggi estremamente difficile, per non dire impossibile, trovare chi potesse degnamente sostituirlo; e che di conseguenza si desidera vivamente di poter continuare a usufruire della sua preziosa opera per tale incarico. (Actas 24-11-1951)

[20] Conviene recordar que, desde la llegada de Bertini, la *Lingua e letteratura spagnola* se había convertido en asignatura troncal cursada durante los cuatro años de carrera.

A pesar de todos los intentos, el Ministerio no cambió de idea y el Consejo no pudo renovar el contrato de profesor *incaricato* a Bertini. El decanato, en un primer momento, se puso en contacto con la profesora de *Lingua spagnola* en la Facultad de Economía y Comercio de Turín, para proponerle este trabajo, pero la profesora Pierina Moletta no aceptó (Actas 14-1-1952). Es entonces cuando el Consejo decide solicitar al mismo Ministerio que se encargue directamente de reclutar al candidato idóneo. El resultado fue que durante los cursos 1951-52, 1952-53 y 1954-55 dieron el contrato anual de *Lingua e letteratura spagnola* a Francesco Vian, el único hispanista de los tres aspirantes[21] que presentaron solicitud: "libero docente di Lingua e letteratura spagnola e incaricato della stessa disciplina presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore" de Milán (Actas 27-2-1952), aunque no estuviera dispuesto, como se recuerda en las Actas, a impartir clases en tres días diferentes ni a dar el seminario. Ahora bien, el Consejo no claudica y en esa misma reunión, con voto unánime, pide la cátedra de titular para *Lingua e Letteratura Spagnola* para poder asignarla Bertini, que es el único catedrático en Italia de esta disciplina y que, además, logra dar clases en tres días distintos e imparte un seminario, tal y como se indica explícitamente en las Actas del 27-2-1952. En consecuencia, al final, la prohibición a Bertini del ejercicio docente en Turín terminará por favorecerlo, ya que La Facultad de Magisterio de Turín logrará obtener, por fin, la cátedra y solicitar su traslado en 1954 con resultado positivo.

Efectivamente, la convocatoria de la plaza de titular de cátedra de *Lingua e letteratura spagnola* se publica oficialmente el 24 de diciembre de 1953 (*Gazzetta Ufficiale*). En el consejo del 25 de enero de 1954 se informa que la única solicitud presentada ha sido la del profesor Bertini y, por consiguiente, con gran satisfacción de todos se aprueba por unanimidad el traslado a la Facultad de Magisterio de Turín de Giovanni Maria Bertini. Se alcanza pues la feliz conclusión de esta vieja cuestión que tuvo inicio en 1939, año en el que ya la Facultad había pedido el traslado de Bertini, entonces profesor *straordinario*. El Consejo, además, quiere dejar constancia de las grandes dotes de Bertini como docente y estudioso, su gran capacidad para la promoción cultural a nivel nacional e internacional, así como de su alta preparación científica y de su constante actividad académica.

> Il consiglio di Facoltà, ricordando che già in data 28 novembre 1939 il prof. Bertini, terzo ternato nel concorso di spagnolo, fu chiamato all'unanimità a coprire tale cattedra, e che tale chiamata non potè esser effettuata per via d'una strana legge demografica fascista; che il predetto prof. Bertini per 17 anni ebbe l'incarico di tale disciplina, con piena soddisfazione della Facoltà e con grande prestigio presso gli allievi; che la Facoltà nella seduta del 27 febbraio 1952 espressa unanime il vivo desiderio che egli potesse continuare a impartire tale insegnamento; che infine il prof. Bertini ha mostrato e mostra una continua indefessa attività scientifica, dirige a Torino il centro di studi italo-spagnolo e dell'America latina, si reca ogni anno in Spagna ed è stato nominato socio corrispondente della R. Accademia di Spagna; per tutte queste ragioni, si dichiara all'unanimità lieto di accogliere la domanda del collega prof. Bertini e delibera di proporre al Ministero il suo trasferimento alla cattedra di Lingua e letteratura spagnola della Facoltà dell'Università di Torino. (Actas 25-1-1954)

Queda fuera de toda duda que Giovanni Maria Bertini, además de un gran estudioso, fue una figura fundamental para el hispanismo. Fundó (1946) y dirigió la revista *Quaderni Ibero-Americani*, existente todavía en la actualidad. En 1964, creó, junto a otros hispanistas, el ARCSAL (Asociación para las Relaciones Culturales con España y América Latina). En el ámbito estrictamente universitario estableció en 1964 el Instituto de lengua y literatura

[21] Los otros dos aspirantes eran Mario Ruffini, *libero docente* de rumano, y Mario Penna, profesor de italiano y latín en el Instituto de enseñanza secundaria, "D'Azeglio", de Turín (Actas 27-2-1952).

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

española y literatura ibero-americana, denominado a partir de 1968 Instituto de Hispanística, del que fue director. A través de este instituto se publicaron numerosas obras sobre literatura española e hispano-americana que contribuyeron cuantitativa y cualitativamente a reforzar el hispanismo turinés e italiano.

4.2.2 Registro de clase

Consultando los registros de clase, se pretende determinar el auténtico contenido de los programas. No se trata de hacer un análisis exhaustivo de los mismos, sino de poder establecer algunas líneas generales, como, por ejemplo, si el programa se repetía o no cada año, cuál era el espacio dado a la literatura y a la lengua, así como observar si se daba mayor protagonismo a ciertos periodos literarios, a ciertos géneros o a ciertos autores en detrimento de otros.

En las actas del Consejo de Facultad de los primeros años, se anotan los programas de las distintas asignaturas. Se pueden observar dos características peculiares. La primera es de índole lingüística: Bertini incluye en el programa contenidos gramaticales (Actas 19-06-1937; 23-11-1939), que desaparecerán a partir de 1940 (Actas 26-10-1940), año en el que se instituye el lectorado de Lengua española. La segunda es el espacio dado al género teatral en estos años, a diferencia de las siguientes décadas. Una característica en cambio que tendrá continuidad es su interés por el aspecto religioso y espiritual en la literatura española.

> Lingua e letteratura spagnola – a) Il teatro religioso spagnolo in alcuni drammi del sec. XVII. – b) la prosa del Cervantes nella novella "El cautivo". – c) Morfologia e sintassi di lingua spagnuola. (Actas 19-06-1937)

> LINGUA E LETTERATURA SPAGNOLA
> 1º - Letteratura – Corso monográfico: la genesi del "Quijote" ed alcuni aspetti suoi in rapporto alla spiritualità del secolo XVII.
> 2º - Lezioni di testo: passi scelti del "Quijote".
> 3º - Lezioni di grammatica. (Actas 23-11-1939)

> Lingua e letteratura spagnola. Prof. Giovanni Maria Bertini.
> a) Riflessi dell'elemento popolare nella letteratura spagnola. Riferimenti […]
> b) Lettura, traduzione e commento del dramma "El alcalde de Zalamea" di P. Calderón de la Barca […] – Opere illustrative del teatro spagnuolo […] (Actas 26-10-1940)

En los Anuarios universitarios se solían publicar los programas de los profesores *incaricati* y *ordinari*; por este motivo, dado que un buen número de ellos han sido digitalizados, muchos de los programas de Bertini se pueden consultar en la red, concretamente están disponibles los programas desde el curso de 1954-55 al de 1962-63. En cambio, los registros escritos a mano se pueden consultar en la sede del archivo histórico en el edificio del rectorado. Tomando como ejemplo el programa publicado en el anuario de 1956-57, se lee:

> El Romancero novelesco en España y en la America Latina.
> Valore e significato del Romancero.
> Sue origini, svolgimento, partizione.
> Le romanze novellesche.
> Sviluppo in Spagna e loro diffusione in America.
> Contributo dell'America Latina al loro svolgimento.
> Le novelle esemplari di Miguel de Cervantes.

Como ejemplo del registro de clase escrito a mano, en el del curso de 1962-63[22] (50 horas de clase), Bertini va desgranando el contenido de las clases que dedica a Quevedo y a su obra, poniéndola en relación con otros escritores (Baltasar Gracián) y con otras manifestaciones artísticas, especialmente, la pictórica (El Bosco); por ejemplo, analiza el aspecto satírico y grotesco en estas dos manifestaciones. También ofrece la visión de la crítica literaria respecto a F. de Quevedo. Por último, durante el curso dedica algunas clases a la poesía de P. Neruda. Lo que interesa resaltar en todos los programas es que las clases del profesor Bertini son de literatura. El contenido es exclusivamente literario, a excepción de los primeros cuatro años (1936-37/1939-40). Cabe destacar también que Bertini está especialmente interesado en estudiar el aspecto espiritual de las obras literarias españolas, no solo de los autores místicos, como cabría esperar, sino también de autores como F. de Quevedo o M. de Cervantes. Desde el punto de vista metodológico, un aspecto muy interesante que caracteriza a Bertini es el hecho de presentar los temas desde distintos puntos de vista, dando gran relevancia al enfoque comparado; por este motivo, relaciona obras españolas e italianas, fundamentalmente, pero también de autores de otros países como Francia o los Países Bajos. Por último, si bien es cierto que muchos de sus programas están dedicados al Siglo de Oro, también dirige su interés hacia la literatura contemporánea, especialmente a la lírica: M. Hernández, P. Neruda, los poetas del 27, etc. El teatro es, sin duda, el género menos representado en sus programas; solo en los primeros años le dedica una mayor atención.

4.2.3 Material para la enseñanza

No cabe duda de que las publicaciones de Bertini dejan constancia de que sus intereses fueron literarios. Como ya se ha indicado, estudió fundamentalmente la literatura española del Siglo de Oro, pero también dedicó una gran atención a la poesía contemporánea. Además, siempre incluyó la literatura hispanoamericana en su área de interés.

Muchas de las publicaciones de Bertini sirvieron para la enseñanza en sus cursos. Desde la antología que escribió junto al célebre estudioso Ángel Valbuena Prat, titulada *Storia della letteratura spagnola* (1961) hasta las ediciones de antologías y estudios que abarcaban un periodo o un movimiento, como *Antologia di poeti spagnoli contemporanei* (1943), *Poesie spagnole del Seicento* (1946), *Testi rinascimentali di spiritualità spagnoli e italiani* (1970), *Testi spagnoli del secolo XV* (1971), *Ensayos de literatura espiritual comparada hispano-italiana. Siglos XV-XVII*, (1980); este último junto a Maria Assunta Pelazza.

Además, realizó numerosas ediciones de autores y obras literarias, como por ejemplo, las ediciones de *Santa Teresa di Avila* (1928), Cervantes, *Novelle esemplari* (1931), Tirso de Molina, *El Condenado por desconfiado*, (1938), S. Giovanni della Croce, *Poesie*, (1952). Su producción es realmente abundante. Entre sus monografías, cabe citar: *La rivoluzione spagnuola* (1933), *Studi e ricerche ispaniche* (1939), *Fiore di romanze spagnole* (1939, 1946), *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnuola 1890-1940* (1941), *Studi di ispanistica* (1973). Bertini escribió, además, numerosos artículos y contribuciones, cuyas separatas se pueden localizar en las bibliotecas universitarias de Turín.

4.3 Enrichetta Albertini

4.3.1 Datos biográficos

Enrichetta Albertini nació en Turín el 25 de febrero de 1915 y falleció el 12 de febrero de 1999.

Enrichetta Albertini	**Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín**
1945-46 / 1950-51	Lectora de *Lingua e letteratura spagnola*

[22] Si se compara el contenido del registro de clase escrito a mano y el publicado en el anuario, es completamente diferente, con la salvedad de que en los dos se incluye la poesía de Neruda. Este es el único punto en común.

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

1951-55 / 1966-67	Asistente a la cátedra de *Lingua e letteratura spagnola*
1967 / 1980	Categoría Administrativa del Instituto de Hispanística

Cuadro 3. Categorías laborales asignados a Enrichetta Albertini en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín.

Enrichetta Albertini impartió clases de lengua española de 1945 a 1967; como "lectora", de 1945 a 1951; empezó concretamente en enero de 1945 (Actas 19-10-1945); por tanto, el curso de referencia es el de 1944-45. A diferencia de las otras lenguas (alemán, francés, inglés, italiano y latín), para las que los lectores en activo pasaron a ser de plantilla (*di ruolo*), la lengua española quedó excluida sin que se aportasen motivaciones (Actas 16-11-1948), de modo que Albertini no llegó a ser lectora de plantilla. Sin embargo, en 1951 pasó a ser asistente extraordinario a la cátedra con el máximo de la retribución prevista (25.000 liras); además, ese mismo año recibió, junto a otros, el premio "di operosità" de primera categoría (Actas 26-10-1951). A partir de 1967 adquirió oficialmente la categoría de personal administrativo (colaboradora con funciones de secretaria) del Instituto de Hispanística, pero siguió dando clases igualmente. Se jubiló en 1980 (1-3-1980) por haber alcanzado los límites de edad.

4.3.2 Registro de clase

En el caso de Albertini, solo es posible consultar los registros de clase escritos a mano. Llama la atención que el número de clases en el aula sea muy superior a los cursos impartidos por el catedrático. Para ilustrar el contenido de los programas se han seleccionado los mismos años académicos que para Bertini.

1952-1953 (84 horas de clase)

Son 6 horas de clase a la semana de una hora de duración. En días distintos dos clases para cada curso: primero, segundo y tercero. Solo tres cursos:

Primero:
Acentos, ortografía, morfología.
Actividades: dictado, ejercicios de lectura versión, ejercicios gramaticales.
Segundo:
Morfosintaxis y léxico.
Actividades: dictado, ejercicios gramaticales versión, traducción.
Tercero:
Sintaxis, léxico.
Actividades: ejercicios gramaticales, conversación, lectura, versión, traducción, ejercicios, análisis morfológico, análisis sintáctico y gramatical.

En síntesis, el dictado lo limita a los dos primeros cursos. Son exclusivos de tercero la conversación y los análisis sintácticos y morfológicos. Se da inicio a la traducción en segundo y se practica mucho en tercero. En cambio, en primero se reduce a la versión al italiano.

1962-63 (122 horas de clase)

Da 7 clases semanales de una hora cada una para cuatro niveles. Dos clases en días distintos tanto para primero como para segundo. En cambio, una hora de clase para tercero y otra para cuarto.

El programa versa sobre ortografía, morfología y también sintaxis y lexicología. Hay clases dedicadas también al léxico de determinados ámbitos (cuerpo humano, etc.). Como actividades, Albertini propone ejercicios de gramática, lectura de textos, dictado, conversación y traducción.

El dictado lo practica en los cuatro niveles. La traducción, en tercero y cuarto. Realiza prácticas de lectura con magnetófono en primero. En cuarto, los estudiantes hacen un trabajo sobre un tema literario (la lírica de Berceo; la lírica del Arcipreste; Juan de Mena). Al final del curso hay una entrevista (*colloquio*) en la que los estudiantes exponen el trabajo realizado. El *colloquio* aparece en todos los cursos. Además, se examinan, en primero, de dictado y versión; en segundo, de versión; en tercero, de traducción.

En conclusión, el contenido de los cursos de lectorado es fundamentalmente lingüístico: se imparte teoría, pero, sobre todo, se realizan muchas actividades de comprensión y expresión propias de la enseñanza de español como lengua extranjera. No se puede afirmar que sea exclusivamente de contenido lingüístico, porque, como se observa en el cuarto curso, una parte de las actividades están dedicadas a temas literarios, destinados además a ser objeto de evaluación.

4.3.3 Material para la enseñanza

Respecto al material de enseñanza, no es posible llegar a afirmar qué material utilizó Albertini en sus clases. Por su colaboración directa con Lucio Ambruzzi, cabe suponer que utilizara, si bien no exclusivamente, su *Grammatica spagnola*, más aún cuando ha quedado constancia de que precisamente Albertini se encargó de actualizar el contenido de la misma a partir de 1952[23], año en que falleció su autor. También, a partir del mismo año y hasta 1973[24], en colaboración con Vera Ambruzzi, realizó las actualizaciones del diccionario bilingüe del mismo autor, *Nuovo dizionario spagnolo-italiano/italiano-spagnolo*. Por otro lado, Albertini, en colaboración con D'Arrigo Bona, publicó en 1965 *Cenni di storia della lingua e grammatica storica spagnola*.

5. DATOS ESTADÍSTICOS DE MATRICULADOS Y LICENCIADOS EN MAGISTERIO

5.1 1934

En la inauguración del curso de 1934-35 participó también Magisterio, todavía como Instituto Superior. El rector, Silvio Pivano, catedrático de Historia de derecho italiano, destacó el elevado número de estudiantes matriculados y mencionó incluso los nombres de las estudiantes licenciadas, felicitándose por los resultados.

> Istituto Superiore di Magistero. Popolazione scolastica anche qui in notevole aumento, salita cioè da 507 a 579 studenti, il cui numero, posso aggiungere, va in quest'anno ancora aumentando, onde il suo insigne Presidente, S. E. il conte De Vecchi di Val Cismon, in un recente telegramma, ha chiamato l'Istituto «popolatissimo». A fine d'anno furono diplomati, nelle materie letterarie, 52; nella filosofia e pedagogia, 9; abilitati alla vigilanza scolastica, 34. Dei diplomati, 5 lo furono coi pieni voti assoluti e la lode e sono: Amprino Teresa, Albesiano-Pio Maria Luisa, Borsarelli Angela, Moro Maria, Mulattiero Anna. Conseguirono inoltre borse di studio (di L. 1000 ciascuna) le signorine Boero Maria, Bruno Flora, Talpo Flavia. (Anuario 1934-1935)

[23] La primera edición de la *Grammatica spagnola* de Lucio Ambruzzi se publicó en 1928 y le siguieron numerosas reediciones. En la nueva edición de 1955 (la decimoquinta), Enrichetta Albertini y Vera Ambruzzi introdujeron distintos cambios tanto en la descripción gramatical como en los ejercicios; destacan los relacionados con las nuevas normas ortográficas académicas; además incorporaron 850 refranes y modismos y, a consecuencia de esto, el título también sufrió cambios al especificar este añadido. Ambas siguieron reeditando esta gramática hasta 1971 (Bermejo, 2014: 151-153; 164).

[24] El diccionario bilingüe de Lucio Ambruzzi, *Nuovo dizionario spagnolo-italiano/italiano-spagnolo*, fue publicado en 1948-1949 y vio una nueva edición en 1952, todavía en vida del autor. Después hubo otras cinco reediciones aumentadas y renovadas: 1954, 1956, 1958, 1963 y 1973 (Bermejo, 2008: 127; 132).

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

Si el número de matriculados se consideraba en 1934 un excelente resultado, a continuación se podrá observar, en el cuadro 4, el enorme aumento experimentado en las décadas siguientes.

5.2 Datos estadísticos: matriculados y licenciados

Facultad de Magisterio				
Curso	**Matriculados**		**Licenciados (curso anterior)**	
1939-40	1670	H 848 M 822	151	H 79 M 72
1946-47	1457	H 517 M 940	259	H 109 M 150
1960-61	896	H 248 M 648	112	H 37 M 75
1969-70	1573	H 293 M 1280	273	H 54 M 219

Cuadro 4. Número de matriculados y de licenciados en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín (H: hombres; M: mujeres)

El número de matriculados es muy alto respecto a las cifras dadas en 1934 en el párrafo anterior. Sin duda, la Facultad de Magisterio obtuvo una gran aceptación por parte de la población estudiantil, que se refleja en el número de matriculados. En cambio, como se puede observar también en el cuadro 4, el número de licenciados es muy bajo con respecto al de matriculados. Aun así, se aprecia una remontada a final de la década de los sesenta.

5.2.1 Matriculados

Matriculados				
Curso	**Facultad de Magisterio**		**Lenguas y Literaturas extranjeras**	
1939-40	1670	H 848 M 822	323	H 110 M 213
1946-47	1457	H 517 M 940	384	H 103 M 231
1960-61	896	H 248 M 648	369	H 60 M 309
1969-70	1573	H 293 M 1280	841	H 131 M 710

Cuadro 5. Número de matriculados en la titulación de Lenguas y literaturas extranjeras comparado con el número total de la Facultad (H: hombres; M: mujeres)

Si se pone en relación el número de matriculados en el conjunto de la facultad con el de la carrera de Lenguas y Literaturas extranjeras, se observa que a finales de la década de los setenta los matriculados en Lenguas y Literaturas extranjeras representan más de la mitad, mientras que a finales de los treinta eran solo una quinta parte; esto significa un aumento enorme no solo porque se pasa de 232 matriculados en 1939 a 841 en 1969, sino por la proporción que representa respecto al conjunto, ya que se pasa de un 19,34% a un 53,47%. Esto significa que la sociedad italiana de finales de los sesenta percibía la enseñanza y el aprendizaje de lenguas extranjeras como una necesidad por parte de la población estudiantil. No cabe duda de que este aumento de licenciados en la titulación de Lenguas y Literaturas extranjeras responde a una fuerte demanda, por parte de la sociedad, de maestros capacitados para su enseñanza en las escuelas. No hay que olvidar que, en este momento histórico, el aumento del número de alumnos en las escuelas fue tan extraordinario que llegarían a convertirse en centros de enseñanza de "masas". Es obvio que en estas tres décadas, y tras una guerra mundial, se produjeron muchos cambios: un mayor dinamismo social con la llegada del *boom* económico (*miracolo economico italiano*) y una mayor apertura geográfica, unidos a la mentalidad de la época, explican el interés de aprender lenguas extranjeras y la necesidad de enseñarlas.

Respecto a la diferenciación de géneros, el aumento de estudiantes mujeres es gigantesco. Si se observan las matriculadas en 1939 en la Facultad, el número de hombres y mujeres es similar (848 H / 822 M); en cambio, en 1970 la desproporción es apabullante: 293 M frente a 1280 F. En Lenguas y Literaturas modernas, el número de estudiantes mujeres ya era superior en 1939, casi el doble, es decir, 34% de hombres frente a 66% de mujeres; la desproporción se hace más ostensible en 1969, año en que el porcentaje de hombres es del 16% y el de mujeres, del 84%. Son datos que ponen de manifiesto cómo a partir de los años sesenta es "la maestra", en femenino, la que va a ocupar la mayoría de las plazas en las escuelas. Todavía hoy se asocia la escuela a la figura femenina de la maestra. Por tanto, en la década de los sesenta se alejaba de la actualidad de ese momento histórico la clásica figura del maestro que el imaginario colectivo conservaba a través de las obras de Edmondo De Amicis.

5.2.2 Licenciados

Curso	Facultad de Magisterio	Leng. y Lit. extranjeras	Literatura española	Título de la tesina
1936-37	242			
1937-38	121			
1938-39	151	20		
1939-40	470	42	2	La poesia di Miguel de Unamuno
				Micer Francisco Imperial
1946-47	259			
1960-61	112			
1966-67	190	47	2	Carmen Laforet, romanziere
				Azorín prosatore
1967-68	262			
1968-69	273			

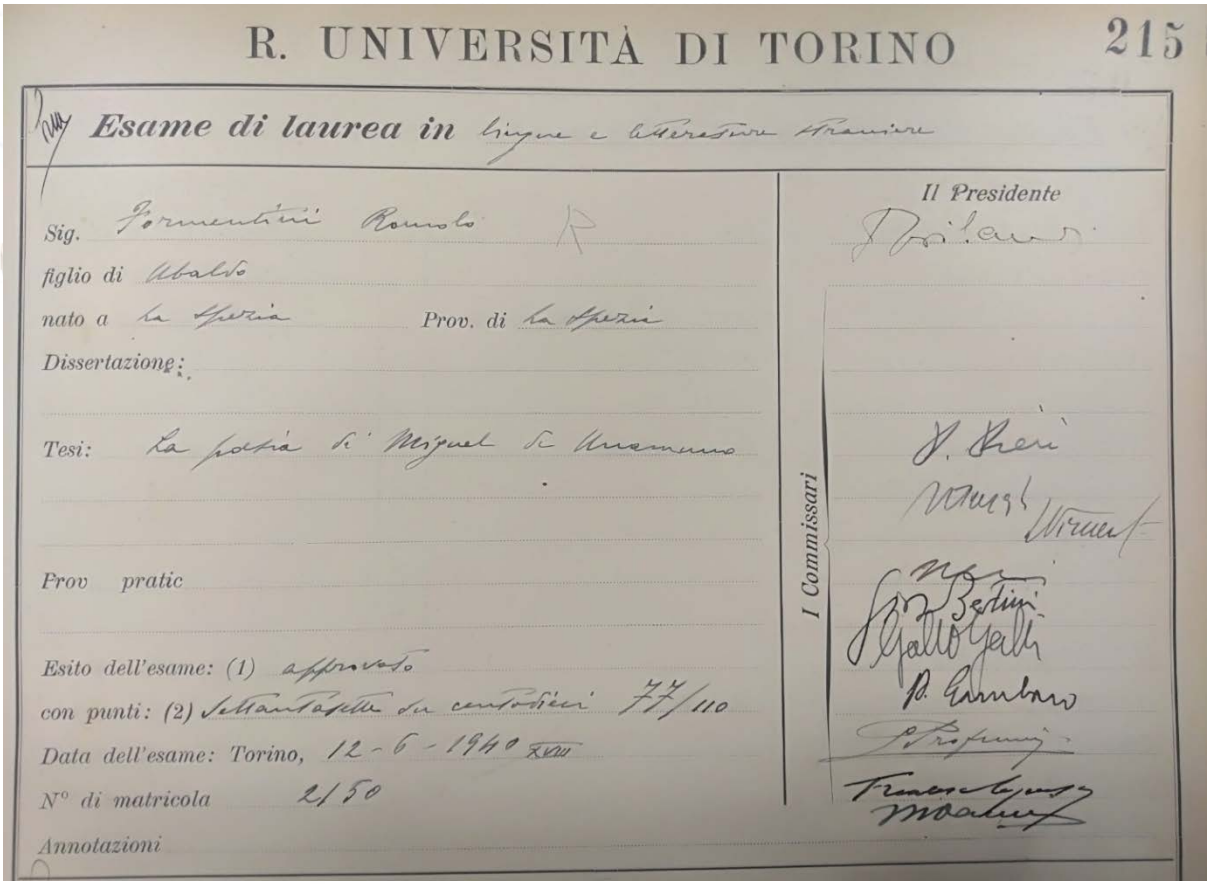
Cuadro 6. Número de licenciados en la titulación de Lenguas y Literaturas extranjeras de la Facultad de Magisterio y, específicamente, en Lengua y literatura española

5.2.3 Tesis en literatura española

Durante el periodo estudiado, se leyeron cuatro tesinas de literatura española, lo cual significa que hubo cuatro licenciados específicamente en *Lingua e letteratura spagnola*. La primera de

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

ellas fue defendida por Romolo Formentini el 12 de junio de 1940 y trata de la poesía de Miguel de Unamuno. La segunda, también perteneciente al curso 1939-1940, se leyó en marzo de 1941 y llevaba por título Micer *Francisco Imperial*. Tuvieron que pasar más de veinte años y llegar al curso 1966-1967 para que se defendieran otras dos tesinas: *Carmen Laforet, romanziere* (30-06-1967) y *Azorín prosatore* (03-07-1967).
Si recordamos que el primer curso impartido por Bertini corresponde a 1936-1937, se puede afirmar que, ya desde el primer año, al menos un estudiante había elegido español como la lengua en la que se licenciaría. Otro aspecto reseñable es que los cursos coinciden cronológicamente con los años de la guerra civil española y, aunque tal vez no haya ninguna relación directa y sea meramente casual, no deja, por ello, de tener un fuerte valor simbólico.


R. UNIVERSITÀ DI TORINO 215

Esame di laurea in Lingue e Letterature Straniere

Il Presidente

Sig. Formentini Romolo

figlio di Adolfo

nato a La Spezia Prov. di La Spezia

Dissertazione:

Tesi: La poesia di Miguel de Unamuno

Prov pratic

I Commissari

Esito dell'esame: (1) approvato

con punti: (2) settantasette su centodieci 77/110

Data dell'esame: Torino, 12-6-1940 XVIII

N° di matricola 2150

Annotazioni

6. CONCLUSIONES

La Facultad de Magisterio ha sido uno de los centros universitarios italianos que más ha contribuido a la enseñanza de las lenguas modernas y a su difusión en ámbito académico y escolar, al ser una de las facultades que preparaba a los profesores de secundaria también.

A partir de 1936 la Facultad de Magisterio de Turín vio sucederse distintos estatutos que, respecto a la carrera específica de Lenguas y literaturas extranjeras modernas, establecían el número de lenguas y el número de años en que era obligatorio su estudio, a la vez que determinaba en qué medida se podía elegir una o más lenguas como optativas. Según los estatutos de 1936 y también según los planes de estudio de 1967-68, para esa titulación, era obligatorio estudiar las cuatro lenguas en el primer bienio, mientras que se profundizaba una de ellas en el segundo, con la opción de elegir otra como optativa; sin embargo, según los estatutos de 1939 y de 1957, la obligatoriedad se limitaba a dos lenguas en el primer bienio que, a diferencia de los anteriores, se ampliaba y se aplicaba también al segundo.

Se ha visto que, para licenciarse en una de las cuatro lenguas que se estudiaban en la facultad de Magisterio, era necesario hacer los cuatro cursos de la carrera, tal y como se establece en los estatutos desde 1936 y que recogen los planes de estudios posteriores. El hecho de que la primera tesis en literatura española remita al curso 1939-1940 indica que la lengua española fue elegida desde muy temprano. Este dato adquiere aún un mayor valor si se tiene en cuenta que la lengua española se instauró en la facultad de Magisterio a partir de 1934, mientras que las otras tres lenguas ya se enseñaban desde 1924; es decir, el español, aunque partía con cierta desventaja respecto a las otras lenguas, fue seleccionado para la licenciatura desde el principio.

La enseñanza de español ya estaba prevista en Magisterio, siendo aún Instituto Superior, justo un año antes de convertirse oficialmente en la Facultad de Magisterio de la Universidad de Turín.

La figura docente que ha quedado asociada intrínsecamente a la asignatura de *Lingua e letteratura spagnola* en esta facultad ha sido la de Giovanni Maria Bertini, que impartió cursos desde 1936 hasta 1976, a excepción de tres años. Sin embargo, no logró ocupar la cátedra de esta disciplina en Turín hasta 1954 y lo hizo por traslado, porque Bertini, considerado el primer catedrático de *Lingua e letteratura spagnola* en la universidad italiana, había ganado una oposición a cátedra convocada por la Universidad de Venecia para cubrir la plaza de la Facultad de Economía y Comercio. Por consiguiente, durante más de diez años, tuvo que compatibilizar su actividad docente en las universidades de Venecia y Turín hasta conseguir su traslado definitivo a esta última en 1954. Fue un gran estudioso y un activo promotor de las relaciones culturales de Italia con España e Hispanoamérica. Fue uno de los fundadores de ARCSAL y, en el ámbito universitario, creó el Instituto de Hispanística. Su interés por la cultura y la literatura hispanoamericana lo demostró impartiendo cursos de literatura iberoamericana en paralelo a sus cursos institucionales a partir de 1968.

El curso de *Lingua e letteratura spagnola* impartido por Giovanni Maria Bertini consistía en la enseñanza de la literatura española e hispanoamericana desde la edad media hasta la actualidad. Los programas de curso dejan ver que el interés del docente recaía en la literatura del siglo de Oro, tanto prosa como poesía, y en la poesía del siglo XX.

La desventaja con la que partía el español respecto a las otras tres lenguas se observa, como se ha indicado, en la carencia de un lector hasta el año 1940, mientras que los cursos de lectorado de francés, inglés y alemán se impartían desde 1924 y 1925 siendo aún Magisterio un Instituto Superior. Tras los cuatro cursos impartidos por Paquita Antón Lerín (1940-1944), fue Enrichetta Albertini la encargada de impartir el curso de lectorado de español, que consistía en la enseñanza de gramática y de léxico mediante actividades de dictado, conversación, ejercicios, versiones y traducciones.

Por último, observando las tesis de literatura española, cabe destacar que ya desde sus primeros años de enseñanza, el español fue elegido como asignatura troncal de licenciatura: la primera tesis se leyó durante el año académico 39-40. También hay que subrayar la continuidad de las licenciaturas en español a lo largo del periodo que ha sido objeto de análisis y de estudio para esta presentación.

La década de los setenta fue testigo de grandes cambios socio-políticos y económicos que afectaron directamente a la universidad y a la Facultad de Magisterio. Por todo ello, se ha considerado necesaria la división en dos fases del análisis y estudio de la enseñanza del español en la facultad de Magisterio de Turín. Aquí se ha analizado la primera fase con el deseo de que sirva de base y de estímulo para futuros estudios bien para su continuación en la línea cronológica bien para su profundización.

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bibliografía

BELLINI, Giuseppe (2007a) "Hispanismo e hispanoamericanismo en Italia "en Luis Martín-Estudillo; Francisco Ocampo; Nicholas Spadaccini, eds., *Estudios hispánicos. Perspectivas internacionales*, *Hispanic Issues*, pp. 95-104. http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/10-HIOL-2-8.pdf

BELLINI, Giuseppe (2007b) "A proposito dell'ispanismo italiano", *Rassegna iberistica*, 85, pp. 79-82. http://hdl.handle.net/11707/6586 e http://lear.unive.it/jspui/handle/11707/6586

BERMEJO CALLEJA, Felisa (2008) "El *Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo* (1948-1949) de L. Ambruzzi"en F. San Vicente ed., *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1917-2007)*, Monza, Polimetrica, pp. 125- 197.

——— (2014) "La *Grammatica spagnola* de Lucio Ambruzzi" en Félix San Vicente; Ana Lourdes de Hériz; M. Enriqueta Pérez Vázquez eds., *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencia y cruces de tradiciones gramaticográficas*, Bologna, BUP, pp. 147-166.

——— (2019) "La enseñanza universitaria de español en la Italia de 1935" en Félix San Vicente, ed., *Grammatica e insegnamento linguistico. Approccio storiografico: autori, modelli, espansioni*, *Quaderni del Cirsil* 12, pp. 269-289.

BOLOGNESI, Natalina (1994) *Storia della facoltà di Magistero di Torino*, Università di Torino, Tesis, Magistero (dir. Guido Quazza, 1993-94).

BOTTACCHIARI, Rodolfo (1939) "L'insegnamento delle lingue e letterature moderne negli istituti superiori con particolare riguardo al tedesco", *Gli annali dell'Università d'Italia*, I, 1, 80-84

CARDINALETTI, Anna, Laura CERASI y Patrizio RIGOBON, eds. (2018) *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari. https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-263-5/

CALVI, Maria Vittoria (2018) "La lingua spagnola nell'università italiana", *Italiano LinguaDue*, 10, 1, pp. 118-133 https://riviste.uni9mi.it

COGNASSO, Francesco (1998) "Gli Istituti Universitari di Torino nell'anno XVII dell'Era Fascista", *Quaderni di Storia dell'Università di Torino*, 2, pp. 83-90 https://www.omeka.unito.it/omeka/files/original/.pdf

D'ORSI, Angelo, ed. (1998) *Quaderni di Storia dell'Università di Torino*, 2, Torino, CSUT (Centro di Studio della Storia dell'Università di Torino) Il Segnalibro editore https://www.omeka.unito.it/omeka/files/original/.pdf

GARGANO, Antonio (1993) "Arturo Farinelli e le origini dell'Ispanismo italiano"en AA.VV., *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici: Atti del Congresso, Nel ricordo di Carmelo Samonà,* Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, pp. 55-69. http://cvc.cervantes.es

PITTARELLO, Elide (1993) "L'ispanismo a Venezia"en AA.VV., 1993 *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici: Atti del Congresso, Nel ricordo di Carmelo Samonà,* Napoli, 30 e 31 gennaio, 1 febbraio 1992, Roma, Instituto Cervantes, pp. 147-155. http://cvc.cervantes.es

RICUPERATI, Giuseppe (2001) "Sulla storia recente dell'università italian: riforme, disagi e problemi aperti"en Ester De Fort; Marina Roggero, *L'Università di Torino, Annali di Storia*

delle Università italiane, 5. https://centri.unibo.it/cisui/it/pubblicazioni/annali-di-storia-delle-universita-italiane

RIGOBON, Patrizio (2018) "L'insegnamento dello spagnolo tra le due guerre e la nascita della facoltà di Lingue"en Anna Cardinaletti; Laura Cerasi; Patrizio Rigobon, eds., *Le lingue occidentali nei 150 anni di storia di Ca' Foscari*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 261-276. https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-263-5/

SANTONI RUGIU, Antonio (1991) *Chiarissimi e magnifici. Il professore nell'università italiana (dal 1700 al 2000)*, Firenze, La Nuova Italia.

TESIO, Giovanni (1980) *Nell'università: uno sguardo a «Lettere» e a «Magistero»* en *Torino città viva. Da capitale a metropoli. 1880-1980,* II, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980, pp. 787-794.

TUNINETTI, Giuseppe (2008) *In memoriam. Clero della diocesi di Torino defunto dal 1951 al 2007: vescovi, preti e diaconi*, Cantalupa, Effatà.

ZANNINI, Andrea (1999) "Stipendi e status sociale dei docenti universitari. Una prospettiva storica di lungo periodo", *Annali di Storia delle Università Italiane*, 3, http://www.cisui.unibo.it/frame_annali.htm

Páginas de Internet

Anuarios de la Universidad de Turín (1876-1970), (https://omeka.unito.it/omeka/collections/show/1)

ASUT: Archivio Storico Università Torino, http://atom.unito.it/index.php/facolta-di-magistero

CISUI: Centro Interuniversitario per la Storia delle Università Italiane, http://www.cisui.unibo.it/frame_annali.htm

Quaderni di Storia dell'Università di Torino, https://www.cssut.unito.it/it/pubblicazioni/quaderni-di storia-delluniversita-di-torino

Registri delle lezioni Facoltà di magistero, http://atom.unito.it/index.php/registri-lezioni-dal-1951-1952-1952-1953-1953-1954-1954-1955

Subfondo Facoltà di magistero, 1946-1970, http://atom.unito.it/index.php/facolta-di-magistero

DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/4148
Artifara, ISSN: 1594-378X

Un Lope contemporáneo: *El castigo sin venganza* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2018-2019)*

LAURA FERRO
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen
El presente trabajo examina la versión de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (temporada 2018-2019), con dirección de Helena Pimenta. Para ello, se comienza con un breve panorama de la presencia de Lope dentro del repertorio de la CNTC, para pasar a un análisis detallado de la adaptación tanto en cuanto reescritura del texto como en la apuesta escénica.

Abstract
This paper examines the version of the National Classical Theatre Company's *Punishment without Revenge* of Lope de Vega (2018-2019 season), direction by Helena Pimenta. Thus, it will begin with a brief overview of Lope's presence in the CNTC repertoire and finally it will present a detailed analysis of the CNTC adaptation in terms of both rewriting the text and performance.

Sin duda, *El castigo sin venganza* constituye una de las obras maestras del teatro español del Siglo de Oro por toda una serie de razones, entre las cuales destaca el mérito de ser la tragedia por excelencia de Lope de Vega[1], con un abanico muy vario de asuntos impactantes como el amor, el incesto, el desafío y la muerte (Sáez, 2015). Así, se explica la elección de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC, en adelante) de representarla en el siglo XXI. En detalle, en este trabajo se pretende examinar la versión y el montaje de *El castigo sin venganza* de la CNTC para la temporada 2018-2019, para lo que primeramente se ofrece un panorama de la presencia lopesca en el repertorio de la compañía.

1. LOPE EN LA CNTC

En el largo repertorio de montajes de la CNTC se pueden apreciar tanto dramatizaciones de textos españoles como algunos otros extranjeros, como *Arlecchino servitore di due padroni* de Goldoni o *Hamlet* y *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Sin embargo, a pesar de estas pocas excepciones, el núcleo de interés sigue siendo el teatro español. Según Vélez-Sainz (2018: 59), desde el 2008 hasta el 2018, la CNTC ha recuperado los clásicos y puesto en escena cuarenta y cuatro obras del siglo XVII, de las cuales un 43% son de Lope, cuatro del siglo XVI y doce varias (con *La Celestina* entre ellas). Así, la compañía muestra un detallado historial de montajes. Entre los ingenios hispánicos resalta la atención prestada a Lope, según puede verse en la tabla siguiente[2]:

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa* (PRIN 2015) dirigido por María del Valle Ojeda Calvo. Se agradece la ayuda de Fran Guinot (CNTC) durante la elaboración de la investigación.
[1] Ver D'Artois (2017) sobre la tragedia.
[2] Ver las reflexiones de García Mascarell, 2012, 2013a, 2013b, 2014, 2016a, 2016b y 2017.

Recibido el 11/02/2020 · Aceptado il 16/04/2020

Género	**Título**	**Temporadas**	**Dirección escénica**
Dramas	*La estrella de Sevilla*	1998	Miguel Narros
		2009	Eduardo Vasco
		2018-2019	Alfonso Zurro
	Peribáñez y el comendador de Ocaña	2002	José Luis Alonso de Santos
	La noche de San Juan	2008	Helena Pimenta
	La moza de cántaro	2010	Eduardo Vasco
	Las bizarrías de Belisa	2007	Eduardo Vasco
(Tragicomedia)	*El caballero de Olmedo*	1990	Miguel Narros
		2003	José Pascual
		2014	Lluís Pasqual
		2017-2018	Eduardo Vasco
(Tragedia)	*El castigo sin venganza*	2005	Eduardo Vasco
		2018-2019	Helena Pimenta
Comedias	*Los locos de Valencia*	1986	Adolfo Marsillach
	El perro del hortelano	1989	Jose Luis Sáiz
		2011	Eduardo Vasco
		2016-2017	Helena Pimenta
		2017-2018	Helena Pimenta
	La noche toledana	1990	Juan Pedro de Aguilar
		2013	Carlos Marchena
	Fuente Ovejuna	1993	Adolfo Marsillach
		2016-2017	Javier Hernández-Simón
	El acero de Madrid	1995	Jose Luis Castro
	El anzuelo de Fenisa	1997	Pilar Miró
	La dama boba	2002	Helena Pimenta
		2017-2018	Alfredo Sanzol
		2018-2019	Alfredo Sanzol
	¿De cuándo acá nos vino?	2009	Rafael Rodríguez
	Las dos bandoleras	2014	Carme Portaceli
	La cortesía de España	2014	Josep Maria Mestres
	La judía de Toledo	2016-2017	Laila Ripoll

En los datos recogidos en la tabla resalta un factor importante, como es la presencia mayoritaria de las comedias frente a los dramas. Se trata de un elemento clave que confirma

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

tanto la idea inicial del dramaturgo como la imagen popular que se tiene de su producción. En cierto sentido, se puede decir que la CNTC también quiere dar gusto al vulgo.

Ahora bien, hay que poner el foco en la tragedia de Lope, analizada varias veces y reproducida por diferentes compañías teatrales durante muchos años. Para empezar, cabe recordar la propuesta de octubre de 1943, con las que Cayetano Luca de Tena dio vida a una versión minuciosa y elaborada de *El castigo sin venganza,* proponiendo los clásicos como modelos ejemplares para la representación. Después de esta primera escenificación seguirán otras, por ejemplo, la elaboración en el Corral de Comedias de Almagro del 1967 dirigida por Ángel Fernández Montesinos o incluso la del 1968 en el Teatro Español de Barcelona. Después de esta hubo una pausa de casi veinte años hasta que finalmente, en 1985, Miguel Narros la puso nuevamente en escena, de manera austera pero sencilla, en el Teatro Español de Madrid. Esta representación de Narros es un antecedente directo de las apuestas de la CNTC (CTE > CNTC, fundada en 1986), con lo que en realidad se podría decir que hay tres montajes de la CNTC, o, mejor dicho, dos más uno. Entre medias, la concepción del teatro áureo varió también en el siglo XXI, cuando los directores decidieron adaptar la obra clásica a la contemporaneidad[3].

Con respecto a esta tendencia, cabe señalar que, de las cinco prácticas de reescritura, distinguidas por Ruano de la Haza (1998: 35-47), en este caso se trata de una adaptación[4]. A esta y a otras técnicas recurrieron incluso Adrián Daumás en el 2003, Ernesto Arias en el 2010 y por última María Rodríguez en colaboración con Armando Jerez en 2012. Aquí abajo se resumen las varias representaciones españolas con todos los datos necesarios:

***El castigo sin venganza* · Representaciones Españolas**

Año	Director y compañía	Lugar
1943	Cayetano Luca de Tena	Teatro Español de Madrid
1967	Ángel Fernández Montesinos	Corral de Comedias de Almagro
1968	Daniel Bohr Compañía Moratín	Teatro Español de Barcelona
1985	Miguel Narros Compañía del Teatro Español	Teatro Español de Madrid
2003	Adrián Daumás	Corral de Comedias de Almagro
2005	Eduardo Vasco CNTC	Teatro Pavón de Madrid
2010	Ernesto Arias Rakatá Teatro	Corral de Comedias de Almagro
2012	María Rodríguez y Armando Jerez	Corral de Comedias de Almagro

[3] La información procede del sitio web de Teatro.es, centro de documentación teatral (http://teatro.es/).
[4] La "adaptación", a decir de Ruano de la Haza (1998: 36), consiste en el cambio de algunos elementos formales y temáticos para que una obra se pueda representar incluso en contextos particulares.

2018	Helena Pimenta CNTC	Teatro de la Comedia

Sin embargo, las compañías españolas no son las únicas que han escenificado la tragedia de Lope, de hecho, la Sudestada argentina y la mejicana de los Seres Comunes contribuyeron también a la renovación de la obra, en 2011 y 2012 respectivamente, pero en general se aprecia la ausencia de *El castigo sin venganza* en el ámbito internacional.

En compensación, en el panorama hispano de los últimos años destaca la particular atención que la CNTC reservó a *El castigo sin venganza,* devolviéndole, cada vez, una nueva vida. Se podría definir la relación entre la obra y la compañía como una profunda simbiosis. De hecho, la tragedia simboliza uno de los puntos más altos de la producción lopesca, por eso, la obra, concediéndose a los hábiles manejos de la compañía, sigue conquistando mucho valor a lo largo del tiempo; por otra parte, la CNTC añade a su repertorio artístico una obra de gran prestigio y valor. No es casualidad que los directores sigan trabajando con esta tragedia, puesto que es una obra que requiere un estudio siempre constante y profundo e incluso un espacio mayor en los históricos de montaje contemporáneos, para ser entendida y para llegar a un estado de máximo esplendor. Entre las producciones más recientes resaltan, especialmente, la de Eduardo Vasco que, muy aficionado a Lope de Vega desde siempre, después de un trabajo sobre el Fénix en 2005, se alejó de cualquier cliché y produjo *El castigo sin venganza* con ambientación en la Italia de Mussolini, aprovechando este periodo histórico para encarnar la intolerancia y la agresividad que se relacionaba perfectamente con ambas las épocas. Vasco dejó abierto el capítulo sobre el teatro áureo y después de él, en 2011 Helena Pimenta siguió los pasos de su predecesor. Su elaboración, entre otras cosas, era el fruto de un análisis en el pasado y sobre el pasado que miraba a una renovación artística y técnica del teatro clásico. Con su trabajo vigorizó las grandes obras antiguas, tanto hispánicas como extranjeras, así que, en 2018 ella también se puso a prueba y eligió significativamente representar esta tragedia de Lope para despedirse de la CNTC después de ocho años. La escenificación de la misma obra en dos momentos muy cercanos es muy interesante: en efecto, los dos directores, que se han sucedido inmediatamente, han logrado diferenciar y destacar su propia versión de la obra, proyectando en ella todo lo que cada uno había percibido y heredado del trabajo original de Lope, quizá con una dosis de competición entre ambos. Aunque sería productiva la comparación entre ambas propuestas escénicas, no es este el lugar adecuado para realizar este trabajo; en compensación, en lo que sigue se examina la última adaptación *a cura* de Pimenta.

2. *EL CASTIGO SIN VENGANZA* DE LA CNTC: DE TEXTO EN TEXTO

Una cuestión capital en la representación contemporánea de *El castigo sin venganza* es, a todas luces, la reescritura de la obra, llevada a cabo por Álvaro Tato, el autor de la versión, en colaboración con la directora Helena Pimenta. Los dos hicieron una revisión completa del texto de Lope por distintas razones, entre las cuales destaca la pretensión de acercar la tragedia del siglo XVII al público contemporáneo. En la nueva versión dramática se trata de mantener lo más posible la esencia del texto lopesco para transmitir el mensaje original de la obra y, al mismo tiempo, según Tato (2018: 32), para englobar al espectador en un "viaje de la palabra a la escena".

Resulta claro que cada director aborda el proceso de reescritura de manera distinta según sus propias preferencias y actitudes. En el caso específico de Pimenta y Tato, los dos se aproximan al texto con prudencia, reflexionando sobre algunas ideas, para finalmente llegar a elaborar el foco de cada escena. Sin embargo, antes de proceder al despliegue de la trama y de la escenografía, es necesario trabajar en la escritura y en las secciones de la obra más complejas, que necesitan recortes o correcciones. De entrada, la comedia de Lope tiene 3021 versos, mientras que la versión de la CNTC solo tiene 2645, es decir casi 400 versos menos. Por lo cual,

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

este detalle se refleja tanto en la reelaboración del texto como en la puesta en escena, que resultan ambas, en consecuencia, más breves y dinámicas.

En este sentido, analizando y comparando las dos versiones de *El castigo sin venganza* se observan unos cambios muy significativos, que se pueden clasificar en cuatro tipos: 1) modernización lingüística, 2) eliminación, 3) adición y 4) reescritura en sentido general, que vendría a ser la sustitución de palabras o estrofas enteras. Si por un lado cada una de estas prácticas es diferente, por otro, todas pretenden favorecer la comprensión del público contemporáneo que ya no está acostumbrado al teatro y a sus propuestas dramáticas.

A este propósito, conviene aludir a la lengua, es decir el código fundamental que juega un papel importantísimo para que la comunicación entre emisor y receptor sea efectiva. Así pues, es lógico que haya una adaptación del lenguaje, debido al salto temporal entre el código lingüístico del Siglo de Oro y el actual[5]. Tras los cambios puramente lingüísticos, la versión de la CNTC ha afinado incluso la parte dialógica, añadiendo y eliminando algunos versos. En todo caso, la técnica mayormente empleada para aportar mayor fluidez al texto es la supresión, que aparece más frecuentemente que la adición, de la cual, en cambio, se cuentan pocos casos. Pero por ahora es mejor no centrarse en las ocurrencias de las dos prácticas, ya que se volverá sobre este aspecto más adelante.

En consonancia con lo anteriormente señalado, Tato y Pimenta han recurrido muy a menudo a la eliminación, cuya función es la de reducir el texto, para hacerlo más corto y conciso. Es una práctica desarrollada, primero, a favor del público, hoy en día menos acostumbrado al verso que los espectadores del Siglo de Oro; segundo, por la necesidad de menor duración de la representación; y, por último, por la búsqueda de coherencia. Entre todos los versos, además, se suelen quitar los pasajes más largos, como los monólogos, que a veces resultan un poco pesados y vacíos, y que, por lo tanto, ralentizan el ritmo de la acción. Entre ellos destacan por ejemplo las palabras de los personajes principales como Federico (vv. 238-255 / 202-213; 291-312 / 214-244; 808-816), Casandra (vv. 862; 865-866 / 719) e incluso Batín (vv. 256-290 / 214-234; 455-467 / 377-386)[6]. Los mismos diálogos pueden frenar las escenas, sobre todo si están insertados en un contexto que ahora ya no se conoce; como por ejemplo la conversación que sigue, borrada totalmente:

RICARDO
Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo;
y, para dar luz alguna,
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata,
y una encomienda la luna.
DUQUE
¡Ya comienzas desatinos!
FEBO
¿No lo ha pensado poeta

[5] A continuación, se recoge un listado de los principales cambios lingüísticos (sin considerar regularizaciones ortográficas comunes también en ediciones impresas): "Las dad" (v. 554) es el imperativo separado del pronombre clítico, que hoy en día se une a la forma verbal en posición enclítica dando origen a "dadlas" (v. 454); con "negarásmelo" (v. 973) y las formas verbales restantes se suele actuar, al contrario, dividiendo los dos y posicionando según el orden habitual moderno el pronombre en primera posición y el verbo después, como por ejemplo en "me lo negarás" (v. 822). Además de eso, la CNTC ha modificado en el texto original algunas estructuras poco naturales como el hipérbaton, para las que la opción ha sido la de redefinir completamente el orden de la frase, como en este caso: "Mi madre, Laurencia, yace / muchos años ha difunta" (vv. 2587-2588) reescrita así: "Mi madre, Laurencia, yace / difunta hace muchos años" (vv. 2227-2228); etc.

[6] Este listado de eliminaciones no se comenta por extenso, sino que se explican solo algunos ejemplos relevantes para el estudio.

déstos de la nueva seta
que se imaginan divinos?
RICARDO
Si a sus licencias apelo
no me darás culpa alguna,
que yo sé quien a la luna
llamó requesón del cielo.
DUQUE
Pues no te parezca error
que la poesía ha llegado
a tan miserable estado
que es ya como jugador
de aquellos transformadores
muchas manos, ciencia poca
que echan cintas por la boca,
de diferentes colores. (vv. 11-32)

Artifara Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Es interesante aquí notar dos pasajes: el primero (vv. 11-16), muy poético centrado en la metáfora de la luna que esplende en el cielo oscuro, parecida al luminoso distintivo en la divisa del caballero, y el último (vv. 25-32) que, en cambio, es una crítica de Lope a la poesía culta y compleja de Góngora y, sobre todo, de sus seguidores tanto en poesía como en teatro[7]. A este propósito, el recorte ha sido necesario y voluntario, porque, como afirma Tato (2018: 34), "ese reflejo de la guerra literaria de su época dilataba el arranque del conflicto y quedaba lejos de la comprensión contemporánea", quizás generando en el público indiferencia, o aún peor, confusión.

Este no es el único caso en el cual se eliminan los versos, aquí también se realiza el mismo procedimiento, pero quitando la parte intermedia y manteniendo la rima, atribuyendo además todas las palabras a un único personaje que es Ricardo. Es interesante por ejemplo el neologismo "cultidiablesco" (v. 53), inventado por el mismo Lope y cuyo sentido, culturalmente connotado y difícil, se podría explicar a un lector contemporáneo solo con una nota a pie de página, pero sin embargo quedaría oscuro para los espectadores durante la puesta en escena.

RICARDO	RICARDO
Cierto que personas tales	Cierto que maridos tales
poca tienen caridad,	tienen poca caridad,
hablando *cultidiablesco*	……
por no juntar las dicciones.	……
DUQUE	
Tienen esos socarrones	……
con el diablo parentesco,	……
que, obligando a consentir,	pues fingiendo consentir
después estorba el obrar.	luego estorban el obrar.
(vv. 51-58)	(vv. 31-34)

Hay un pasaje significativo que aclara esta teoría, formalizada en el discurso del duque a Aurora. En este, se nota, además de la consistente eliminación, la repetición del término "Aurora", con función de apóstrofe y personificación del alba, respectivamente en los versos 618 y 620. La elección de colocar las dos muy cerca es seguramente atrevida desde un punto de vista lingüístico y fonológico, pero es una solución obligatoria, ya que con una sustitución como, por ejemplo, "la misma" no se habría mantenido la doble referencia al personaje:

[7] Con la palabra "seguidores" se alude a los nuevos dramaturgos, que habían incorporado la expresión cultista al teatro, contra los dictados de Lope. Véase González Cañal (año: 150).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

DUQUE	DUQUE
Dame tus brazos, *Aurora*,	Dame tus brazos, *Aurora*,
que en mi sospecha y recelo	que en mi sospecha y recelo
eres *la misma* del cielo	eres *la aurora* del cielo
que mi noche ilustra y dora.	que mi noche ilustra y dora.
Hoy mi remedio amaneces,	……..
y en el sol de tu consejo	……
miro como en claro espejo	……..
el que a mi sospecha ofreces.	……
Mi vida y honra aseguras,	Mi vida y honra aseguras,
y, así, te prometo al Conde	y yo te prometo al conde
si a tu honesto amor responde	si a tu honesto amor responde
la fe con que le procuras,	la fe con que le procuras,
que bien creo que estarás	……..
ciertade su justo amor	……..
como yo que tu valor,	……..
Aurora, merece más.	……..
Y así, pues vuestros intentos	…….
conformes vienen a ser,	……
palabra te doy de hacer	……
juntos los dos casamientos.	……
Venga el Conde y tú verás	venga el conde y tú verás
qué día a Ferrara doy. (vv. 736-757)	qué día a Ferrara doy. (vv. 618-627)

Otro patrón del recorte atañe a la mitología, un ámbito muy frecuente en la expresión poética áurea, que sin embargo puede no resultar del todo cristalino para el receptor contemporáneo. Así, pese a que pueden revelar los pensamientos escondidos de los personajes, se prefiere reducir o eliminar las menciones a personajes mitológicos, como en el ejemplo siguiente:

FEDERICO	FEDERICO
Cuando	Cuando
supieras tú el imposible,	supieras tú el imposible,
dijeras que soy de mármol,	dijeras que soy de mármol,
pues no me matan mis penas,	pues no me matan mis penas,
o que vivo de milagro.	o que vivo de milagro.
¿Qué *Faetonte* se atrevió	¿Qué *Faetonte* se atrevió
del sol al dorado carro,	del sol al dorado carro,
o aquel que juntó con cera	qué *Icaro* unió con cera
débiles plumas, infausto,	débiles plumas, infausto,
que, sembradas por los vientos,	……..
pájaros que van volando	……..
las creyó el mar, hasta verlas	…….
en sus cristales salados;	…….
qué *Belerofonte* vio,	……..
en el caballo *Pegaso*,	……..
parecer el mundo un punto	……
del círculo de los astros;	……..
qué griego *Sinón* metió	…….
aquel caballo preñado	……
de armados hombres en Troya	……
fatal de su incendio parto;	……..
qué *Jasón* tentó primero	qué *Jasón* tentó primero…

pasar el mar temerario poniendo yugo a su cuello los pinos y lienzos de *Argos*, que se iguale a mi locura? (vv. 1453-1478)	pasar el mar temerario, …….. …….. que se iguale a mi locura? (vv. 1256-1267)

Federico, perturbado por su condición, alude aquí a algunos héroes clásicos que, a pesar de su propia audacia, acaban sus historias de manera trágica y brutal. Entre ellos destaca la figura de Belerofonte que, con soberbia, intentó domar al caballo alado Pegaso en el Olimpo, provocando así la ira de Zeus. Sinón, en cambio, remite a la guerra de Troya y por lo tanto a otro caballo de madera, asociado esta vez a la astucia y al engaño, todas habilidades que ayudaron también a Jasón en el atormentado viaje en la barca construida por Argos. Lope añadió a estas figuras mitológicas la de Faetón, que aquí, a diferencia de los versos anteriores (vv. 561-572), está acompañado por Ícaro, al cual la CNTC decide nombrar a través de una perífrasis (vv. 1263-1264). De todas formas, evocando el mito de Ícaro junto al de Faetón, ambos castigados por su arrogancia, Federico anticipa su destino trágico del cual no puede escapar. Un aspecto interesante que cabe destacar es que, de todas las referencias mitológicas nombradas por Lope, Tato y Pimenta, durante la reescritura, deciden mantener solo las de Ícaro, Faetón y Jasón, porque los tres constituyen referencias funcionales, es decir directamente conectadas con el personaje del conde. Mientras que, eliminando las demás, solo quitan unos detalles ornamentales carentes de sentido para la mayor parte de los espectadores contemporáneos.

Otra eliminación significativa afecta las palabras del marqués, el cual, en una conversación con Aurora, acusa a Casandra de haber conquistado a Federico como Circe hizo con Ulises:

> Será de la nueva *Circe*
> el espejo de *Medusa*
> el cristal en que la viste.
> (vv. 2138-2140)

Sin embargo, la supresión de este pasaje no trata solo de abreviar el discurso, sino que quizás es debida a un cambio necesario para evitar la repetición de la palabra "espejo", ya citada anteriormente (vv. 2075 / 1787; 2089 / 1801) y que por lo tanto en estos tres versos no añade ninguna información relevante a la conversación. Es pues a través de aquel objeto decorativo de cristal, que remite al escudo con el cual Perseo evitó la mirada de Medusa —venciéndola—, como Aurora descubre la relación incestuosa entre el conde y la duquesa.

Además de los ya ejemplificados hasta aquí, hay otro tipo de cambio que la CNTC aporta al texto lopesco, esto es, la adición. Para ser más específicos, en la nueva versión de la compañía teatral solo se encuentran tres adiciones, que tienen una función mínima, es decir contribuir al desarrollo y a la agilidad del diálogo, aclarando pues la interacción entre los personajes. Se considere el siguiente ejemplo:

El Marqués Gonzaga, Rutilio y criados	*Sale el marqués Gonzaga*
RUTILIO Aquí, señor, los dejé. MARQUÉS ¡Estraña desdicha fuera si el caballero que dices no llegara a socorrerla! RUTILIO	MARQUÉS ¡Señora mía! CASANDRA ¡Marqués! FEDERICO *Señor.* (v. 448)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

Mandome alejar pensando
dar nieve al agua risueña,
bañando en ella los pies
para que corriese perlas;
y así no pudo llegar
tan presto mi diligencia,
y en brazos de aquel hidalgo
salió, señor, la Duquesa;
pero como vi que estaban
seguras en la ribera,
corrí a llamarte.
MARQUÉS
Allí está,
entre el agua y el arena,
el coche solo.
RUTILIO
Estos sauces
nos estorbaron el verla.
Allí está con los crïados
del caballero.
CASANDRA
Ya llega
mi gente.
MARQUÉS
¡Señora mía!
CASANDRA
¡Marqués! (vv. 528-549)

Aquí, eliminando gran parte de la conversación (vv. 528-548) que abría una escena con la entrada de otros personajes, la CNTC tuvo que elaborar un expediente para que ninguno de ellos quedase fuera del diálogo. Por lo tanto, decidió excluir a Rutilio e insertar directamente al marqués Gonzaga en la conversación entre Federico y Casandra, con una serie de saludos, juntando pues incluso el del conde al marqués (v. 448).

Otro ejemplo de adición se nota en los versos siguientes, donde la única intención es la de remarcar el respeto y la obediencia de Aurora al duque, al aceptar casarse con el marqués sin objeciones:

DUQUE
Ya creo
que con el Marqués te casa
la Duquesa, y yo a su ruego,
que más quiero contentarla
que dar este gusto al Conde.
AURORA
Eternamente obligada
quedo a servirte.
(vv. 2824-2830)

DUQUE
Ya creo
que con el marqués te casa
la duquesa, y yo a su ruego,
que más quiero contentarla
que dar este gusto al conde.
AURORA
Eternamente obligada
quedo en servirte, señor.
Voy donde el marqués aguarda
tan dichosa nueva.
(vv.2452-2460)

De la misma forma, se añade el pequeño comentario de Batín "y yo he de seguirte" (v. 2632), con el cual el gracioso confirma su partida con Aurora hacia Mantua, asunto sobre el que se volverá poco después:

La cuestión merece siguiente que

DUQUE En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. Tú, Aurora, con este ejemplo, parte con Carlos a Mantua, que él te merece y yo gusto. AURORA Estoy, Señor, tan turbada que no sé lo que responda. BATÍN Di que sí, que no es sin causa todo lo que ves, Aurora. AURORA Señor, desde aquí a mañana te daré respuesta. (vv. 2998-3008)	DUQUE En el tribunal de Dios, traidor, te dirán la causa. Tú, Aurora, con este ejemplo, parte con Carlos a Mantua, que él te merece y yo gusto. AURORA Estoy, Señor, tan turbada que no sé lo que responda. BATÍN Di que sí, que no es sin causa todo lo que ves, Aurora. AURORA Señor, partiré mañana BATIN *Y yo he de seguirte.* (vv. 2622-2632)

comentario, concierne la reescritura en sentido general, es decir, todas aquellas modificaciones que pretenden simplificar los conceptos presentados en *El castigo sin venganza* de Lope. A este propósito, conviene fijarse en tres puntos: las acotaciones, la simplificación de la lengua y la reducción del papel del gracioso, cambios que la CNTC ha aportado a la obra confiriéndole, tal vez, un carácter propio y más contemporáneo.

Para empezar con la transformación de las acotaciones desde el Siglo de Oro hasta la práctica teatral contemporánea, destaca el cambio sistemático del verbo "entrar" por "salir", desambiguando así cualquier duda léxica en el movimiento de los personajes. Tres casos hay en el salto de Lope a la CNTC:

> *Entre Batín* > *Salga Batín* (v. 759*acot.* / v. 629*acot.*)
>
> *Entren Casandra y Aurora* > *Salgan Casandra y Aurora* (v. 1247*acot.* / v. 1076*acot.*)
>
> *Todos se entran con grandes cumplimientos y quedan Federico y Batín* > *Todos se van con grandes cumplimientos y quedan Federico y Batín* (v. 925*acot.* / v. 774*acot.*)

Además de la variación léxica, con las acotaciones la CNTC ha aclarado incluso algunos aspectos más profundos que proyectan la mente del espectador directamente al final, casi como una verdadera prolepsis. Véase el ejemplo siguiente:

> *El Marqués lleve de la mano a Casandra y queden Federico y Batín* > *Váyanse el marqués y Casandra y queden Federico y Batín* (v. 622*acot.* / v. 508*acot.*)

Mientras que en la versión original la duquesa estaba más sometida a la ley y bajo un estricto control, subrayado aquí por el acto del marqués del llevarla de la mano, en la versión contemporánea se elimina este detalle casi como para liberarla de la protección impuesta. A veces en cambio, se ofrece una información más específica y minuciosa, para aclarar la consecutiva puesta en escena, como en este caso:

> *Aparte* > *Casandra y Federico hablan sin ser oídos por criados* (v. 2256*acot.* / v. 1926*acot.*)

El segundo tipo de reescritura sustitutiva atañe al trabajo sobre las secciones que presentan cuestiones semánticas más complejas, solucionadas con simplificaciones o paráfrasis

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

de los versos, de cara a dar a entender todas aquellas expresiones y referencias que se han vuelto oscuras desde el Siglo de Oro hasta el presente. Por eso, la sustitución es la practica más empleada, ya que permite revolucionar las frases, aun manteniendo el mismo mensaje. Un ejemplo que se puede vislumbrar desde los primeros versos se encuentra en las palabras de Ricardo, el cual afirma: "Un cierto maridillo / que toma y no da lugar" (vv. 40-41), refiriéndose al tipo folclórico del marido paciente, que recibe con gusto los regalos que los galanes traen a sus esposas, pero, sin permitir que gocen de los servicios que su dama ofrece. Para clarificar esta expresión la compañía teatral reemplaza los versos con: "Un cierto maridillo / que cobra sin entregar" (vv. 20-21), facilitando pues la comprensión del contexto. De igual forma se resuelve el verso siguiente, donde Febo comenta lo del maridillo con "Guarda la cara" (v. 42) que significa esconderse o, más bien, fingirse un hombre honrado. Por lo cual se prefirió sustituir todo eso con "Se finge honesto" (v. 22), es decir, una manera más simple y directa para expresar el mismo concepto. Asimismo, otro ejemplo similar es el comentario de Albano "Pienso que es burla" (v. 333). Como ya se sabe, "burla" es una palabra polisémica, puesto que significa tanto "juguete" (Covarrubias) como broma, "burla pesada, la que es perjudicial, y con daño de la persona a quien se hace" (*Diccionario de Autoridades*). En realidad, la burla, en esta segunda acepción, era una práctica muy desarrollada en el siglo XVII. En esa uno de los dos amantes engañaba al otro aprovechando de la situación. No obstante la promesa de casarse, tras haber obtenido los favores de la mujer, el hombre se escapaba sin cumplir las propias obligaciones y dejando la joven sin lo que en la cultura de entonces constituía el valor social fundamental de la honra. Por eso, siendo consciente de la ambigüedad de la palabra, la CNTC decidió modificar totalmente la frase y ponerla de una manera más sencilla con "Es una trampa" (v. 266), para declarar que, en este caso, se trataba simplemente de una broma pesada.

Tras un análisis general de los ejemplos de sustitución, es preciso decir algo sobre otra cuestión capital en la reescritura, esto es la reducción del papel del gracioso en la tragedia que es una de las cuestiones más debatidas por la crítica[8]. Su presencia en la escena es muy perceptible por la cantidad de chistes y juegos, por lo tanto, a veces resulta muy difícil su inserción en la comedia seria o en la tragedia, dado que, como recuerda Arellano (1994: 103) "en la comedia cómica todos son agentes de la comicidad" mientras que "en la tragedia el único agente risible es el gracioso", y en este caso surge el problema de la función y el sentido de la comicidad en medio de un ambiente trágico. Como recuerda Vitse (1994: 144), estas raras apariciones constituyen "una singular derrota del gracioso" porque tiene una comicidad limitada y a veces ineficaz, como una risa vacía que suele terminar expulsada de la acción. En el caso específico de la tragedia lopesca, como afirma Dixon (2015), el gracioso es un espectador taciturno que, a pesar de eso, domina el escenario por más del 40%, prueba de que Lope consideraba muy relevante su presencia en la escena, fuera esa activa o pasiva[9]. Sin embargo, sus apariciones cambian a lo largo del tiempo y en las adaptaciones, como, por ejemplo, la de la CNTC, donde se pretende disminuir su participación en la acción en gran medida.

Por lo tanto, resulta claro que la figura de Batín ha sido modelada por la CNTC desde sus propias palabras hasta la mera presencia en la obra. A partir de su primera aparición con el conde Federico, Batín muestra los rasgos típicos del gracioso, como la cobardía (vv. 327-328 / 258-259) y la ironía (vv. 351-352 / 279-280; 936-957 / 785-807). Sin embargo, este personaje del donaire sale del canon clásico de la simple figura de criado, para convertirse pues en el juez de la entera acción, como se puede ver en el cierre de la obra (vv. 3017-3021 / 2641-2645). En todo caso, es importante notar la elección de la compañía teatral de restringir su papel, de

[8] Al respecto, baste ver Barone (2012), entre los muchos trabajos graciosiles.

[9] En este contexto, cabe remitir a algunos de los graciosos más importantes en la bibliografía lopesca. Entre ellos destacan: Decio en *El dómine Lucas* (1591-1595), Tarreño en *La serrana del Tormes* (1590-1595), Pinabel en *La boda entre dos maridos* (1595-1601), Pinelo en *El favor agradecido* (1593), Tristán en *La francesilla* (1596), Turín en *La dama boba* (1613) Mengo en *Fuenteovejuna* (1619) y Tello en *El caballero de Olmedo* (1620).

hecho, a pesar de una eliminación total (vv. 2398-2399; 2400), se escogió redimensionar la mayoría de sus partes (vv. 625-633 / 511-516; 1734-1744 / 1482-1483; 2216-2220 / 1914), incluyendo en ellas algunos cuentecillos (vv. 2143-2160 / 1845-1858) excepto este:

BATÍN	BATÍN
Plega al cielo que no sea,	¡Quiera el cielo que no sea,
después destas humildades,	después de haberse enmendado,
como aquel hombre de Atenas	como aquel hombre de Atenas
que pidió a Venus le hiciese	que pidió a la diosa Venus
mujer, con ruegos y ofrendas,	con ruegos y ofrendas,
una gata dominica,	que convirtiese en mujer
quiero decir, blanca y negra!	a su gata blanca y negra!
Estando en su estrado un día,	Estando en su casa un día,
con moño y naguas de tela,	con moño y faldas de tela,
vio pasar un animal	vio pasar un roedor
de aquestos, como poetas,	de aquestos, como poetas,
que andan royendo papeles,	que andan royendo papeles,
y dando un salto ligera	y dando un salto ligera
de la tarima al ratón,	desde la silla al ratón,
mostró que en naturaleza	mostró que en naturaleza
la que es gata será gata,	la que es gata será gata,
la que es perra será perra,	la que es perra será perra,
in secula seculorum.	*in secula seculorum.*
(vv. 2374-2391)	(vv. 2038-2055)

En general los cuentecillos pueden desempeñar una función de diversión como de anticipación de eventos futuros. Lo curioso es que, de los ocho cuentecillos, como apuntaba McGrady (1983), seis están referidos por Batín y los dos restantes por los amantes Federico y Casandra; de ellos, mientras que el primero cuenta una historieta alegórica (vv. 1502-1531), el segundo hace unas referencias históricas (vv. 1886-1998), ambos con el intento de dirigirse al amado y confesarle indirectamente su amor. Por otra parte, los cuentos del gracioso están caracterizados por una sutil ironía dramática e introducen, casi siempre, unas proyecciones futuras. En relación con lo anteriormente explicado, la elección de la CNTC de mantener este cuentecillo de la gata es muy oportuna, porque de los seis totales, este procede de un refrán popular, así pues, es el más intuitivo para el público que llega a comprenderlo rápidamente y sin esfuerzo. Además, la propuesta de mantener integro este pasaje, si bien modificando casi una palabra por verso, es muy significativa, puesto que se relaciona con una crítica velada del gracioso al duque. De hecho, para contestar a la afirmación de Ricardo que decía: "el duque es un santo ya" (v. 2363 / 2027), Batín explica que, a pesar de cualquier posible cambio aparente en una persona, su índole permanece la misma. De esta manera, el gracioso casi anticipa el final, subrayando la constante inmoralidad y los vicios del duque, que lo llevarán a cumplir un acto extremo contra su hijo y su mujer.

Dicho esto, es evidente que condensando y quitando sus palabras se eliminan poco a poco todos los paréntesis cómicos que tenían la función de aligerar la parte más dramática de la acción. En efecto, la particularidad de las tragedias del Siglo de Oro era que mantenían una pequeña porción de comicidad, quizás para mitigar la excesiva atrocidad que caracterizaba la obra. Por lo tanto, es curiosa la decisión de haber suprimido casi del todo el papel del gracioso en la versión contemporánea de la CNTC. Además de eso, la exclusión total de Batín de la obra se confirma con la adición del verso 2632, "Y yo he de seguirte", refiriéndose a Aurora, con la cual se quiere escapar a Mantua. En realidad, la intención de irse con ella ya estaba en la tragedia de Lope:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

Yo he sabido, hermosa Aurora
que ha de ser, o ya lo es,
tu dueño el señor marqués,
y que a Mantua os vais, señora.
Y, así, os vengo a suplicar
que allá me llevéis. (vv. 2776-2781)

Pero mientras que allí quedaba en suspenso, sin saber efectivamente si el hombre se marchaba o no, aquí está confirmada. Por consiguiente, su total desaparición tiene dos sentidos: primero, que la comicidad no tiene alguna función en *El castigo sin venganza* de la CNTC; y segundo, que la pérdida de este personaje contribuye al proceso de aislamiento del duque, que queda solo después de haber matado a su familia. De esta manera la compañía logra en su intento inicial, que como recuerda Tato (2018: 32), es el de "llevar hasta el final la concepción del duque como personaje trágico, es decir, el caído lucido que descubre que sus propios actos y errores lo arrastran al abismo". En otras palabras: la tragedia es total.

EL MONTAJE DE LA CNTC

Tras haber analizado el proceso de reescritura del texto de *El castigo sin venganza*, todavía hay que abordar todo lo que concierne el montaje de la obra, es decir aquellas prácticas que según Pimenta (2018: 30) pretenden ofrecer "una fuente de emoción, de belleza perturbadora, que conmociona". Y es, pues, con estas palabras que la CNTC estableció el punto de partida para desarrollar toda la acción, aprovechando técnicas modernas e innovadoras tanto en la escenografía y el vestuario como en la iluminación.

La aproximación a estas prácticas teatrales se realiza de una manera más natural que en el pasado, porque la concepción y percepción de las escenas representadas ha cambiado radicalmente a lo largo del tiempo. Lope, por ejemplo, en la realización de sus obras, se mostraba atento a la cuestión del decoro (dramático y moral) (Arellano, 1995: 125), esto es la representación de secuencias que no atentasen contra la moral y la delicadeza del público, como asesinatos, incestos o cualquier tipo de otra escena de mal gusto, que se solía representar fuera del tablado. Lo curioso es que en la tragedia lopesca ocurren todos los eventos mencionados anteriormente: tanto la manifestación del amor y de la sexualidad, como el homicidio del conde y de la duquesa. Y si durante la época estos asuntos se consideraban tabú, hoy en día la CNTC los representa sin problemas sobre el escenario y, aún más, poniéndolos en evidencia con el uso de una luz difusa y de un espejo, cuya función se explicará más adelante. Al mismo tiempo, la propuesta teatral de Lope de Vega todavía se acepta y respeta, de lo que un claro ejemplo sería la constante ocupación del escenario, para evitar el vacío escénico.

Los actores de la CNTC utilizaron todo el espacio a disposición, distribuyéndose de modo uniforme, sea al centro, a los márgenes de la escena o incluso entre el público, pero sin dejar nunca vacío el escenario. Por eso, a la hora de proyectar el palco, la compañía teatral decidió dividirlo en dos secciones: la primera totalmente iluminada y expuesta al público y la segunda más atrás, en un área oscura y muy artificiosa, ya que permitía a los actores jugar con lo visible y lo secreto. Los dos espacios estaban separados por un telón negro y trasparente, desde el cual se podía mostrar y ocultar todo lo que ocurría detrás. La mayoría de las veces detrás de aquella cortina se confundían, también los cuerpos y las voces del coro, elemento metateatral muy importante en la obra, porque encarna tanto la voz real del pueblo de Ferrara y de los habitantes del palacio como la conciencia de los personajes. Sin embargo, la elección de insertarlo va contra la afirmación del prólogo de *El castigo sin venganza*, en el cual Lope separaba la tragedia española de "sombras, nuncios y coros" (80), por lo tanto, su inclusión por parte de la compañía se puede considerar un guiño a la tradición dramática clásica. Además de eso, entre las voces destaca una en particular, que la CNTC atribuye a Andrelina, cuyo canto (vv.

197-205 / 161-169) desvela los pensamientos del duque y anticipa los eventos futuros. Este personaje encarna perfectamente la figura alegórica de la conciencia o, mejor dicho, la parte más profunda y real del ser humano, que sirve de filtro entre el alma del duque y la del público.

Si por un lado es verdad que la presencia de los personajes contribuye a decorar el escenario, la CNTC no se ha limitado a ellos para representar la obra, sino que añadió otros recursos funcionales que adornaban y ayudaban a los actores a desarrollar las escenas. Entre esos, había un giratorio en el centro del palco, que servía para movilizar a los personajes durante la acción, y una serie de gasas que, según la escenógrafa Teijeiro (2018: 36), creaban "un espacio totalmente abstracto", para simular el recorrido físico y mental de cada personaje. Es pues a través de este doble juego que la CNTC ofreció al espectador una panorámica general de la obra e incluso una inmersión total en los estados de ánimo de los protagonistas.

Además, para facilitar la comprensión de la historia desde el punto de vista psicológico, se añadió otro elemento clave, es decir un espejo, posicionado un poco oblicuo sobre el escenario, para reflejar todo desde una perspectiva diferente. En realidad, la presencia de este adorno, pese a la mera decoración del escenario, resulta funcional para los personajes, que descubren la verdad a través de su propiedad reflectante, que, de hecho, se puede relacionar con la definición canónica de la comedia que recuerda el mismo Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias* como "espejo / de las costumbres y una viva imagen / de la verdad" (vv. 123-125), asimismo presente en *El castigo sin venganza*:

> que es la comedia un espejo
> en que el necio, el sabio, el viejo,
> el mozo, el fuerte, el gallardo,
> el rey, el gobernador,
> la doncella, la casada,
> siendo al ejemplo escuchada
> de la vida y del honor,
> retrata nuestras costumbres… (vv. 215-222)

A este respecto, Aurora, por ejemplo, sorprende a los dos amantes durante el acto incestuoso al verlos irradiados "en el cristal de un espejo" (v. 2075). Así que este decorado llega a ser "el símbolo de la verdad y del autoconocimiento" como recuerdan Julieta Soria y Julieta García-Pomareda (2018: 14). Ahora bien, cabe recordar que el espejo desempeña un papel importantísimo no solo para los personajes, sino también para el público, el cual, a diferencia de los primeros, asiste a una duplicación de la imagen, es decir tanto a la visión de la escena directa como a su reflejo. De esta manera se produce la *catarsis* del espectador, que por la primera vez durante toda la acción se identifica con las emociones de los personajes y, además, logra conocer más que ellos.

Asimismo, otro elemento análogo e igualmente simbólico es el telón rojo, del color de la pasión y de la sangre. Ciertamente no es casual la elección del color, puesto que, aquel telón, utilizado inicialmente como estandarte real, de repente cae y sirve de sábana para cubrir los cuerpos desnudos de los amantes durante la traición, y, además, se vuelve a presentar al final como sudario en el cual está envuelto el cadáver de Casandra.

La presencia de todos los elementos está señalada y acentuada por la luz, que, no solo enfatiza y da vida a los objetos en el escenario, sino que aquí tiene el objetivo de "iluminar la belleza del amor con la crudeza de la venganza" según Gómez-Cornejo (2018: 43). El responsable de la iluminación, de hecho, tiene que hacer frente a las propuestas de la directora y, a partir de allí, realizar un entorno diferente y adecuado para cada escena. Eso se ve, por ejemplo, durante el salvamento de la duquesa en el bosque, donde "se juega con las mismas sombras que proyectan los motivos sobre el suelo" como afirman Teijeiro y Salaverri (2018: 39), dando al espectador la sensación de encontrarse verdaderamente en un lugar diferente de la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

corte del duque. En efecto, la naturaleza es difícil de representar, mientras que los espacios interiores se notan a través del mobiliario, que aquí es muy insólito y original, con sillas de cuero y un sillón de barbero para simbolizar el trono del duque. Esta última es una elección curiosa, porque parece indicar algo mísero, pero al mismo tiempo resistente e inquebrantable. Quizás con esta silla, que remite a la propuesta dramática de Vasco, la CNTC pretendía simbolizar la personalidad débil y casi vacilante del duque al principio de la obra, que se convierte pues en una dura y áspera conducta, que lo lleva a vengarse a sangre fría de su familia.

El empleo de la utilería, de hecho, también es fundamental para crear un lenguaje simbólico y propio de la época, que, en efecto, como explica Vélez Sainz (2018), recuerda el momento anterior a la Primera Guerra Mundial, de acuerdo con una moda de la dramaturgia actual que contribuye a la actualización de la obra y, además, puede acentuar la tragedia de la acción. En realidad, por lo que atañe a la ropa, la vestuarista Salaverri quiso dar a cada personaje un estilo sobrio y formal. Sin embargo, ella distinguió la nobleza de la sociedad más baja, por ejemplo, Batín, siendo el criado, se viste de manera simple y modesta, mientras que, por otra parte, Aurora, sobrina del duque, muestra en su vestuario un aspecto más fino y rígido. Si bien todos los personajes están insertos en el mismo contexto, Salaverri puso una atención particular en la familia real, para lo que trató de distinguir las diferencias entre las dos cortes, con un vestuario más refinado y elegante, que se alterna entre el color blanco de la pureza y el rojo de la pasión para Casandra, y uno más grosero y sencillo para el duque, que encarna perfectamente su valor militar. En cambio, el estilo del conde Federico, a pesar de su origen, se diferencia de lo del padre por la humildad y sobriedad de colores oscuros, marcando pues la distancia generacional y de carácter entre los dos.

En este contexto, otra cuestión fundamental que el montaje de la CNTC respetó durante la apuesta escénica es, sin duda, la pragmática o, mejor dicho, el lenguaje del cuerpo y los gestos que regulan el carácter de cada personaje en función del estatus social al cual pertenece[10]. En algunos casos la exacta manera de portarse y reaccionar en escena procede de las acotaciones, pero en ausencia de estas los actores improvisan, siguiendo normas y preceptos conformes a la etiqueta de la época. Ahora bien, si se considera la mezcla de personajes dentro de la tragedia, resulta clara la marcada distinción entre la conducta y la actitud del uno y del otro. Se señala, por ejemplo, desde la primera escena, la presencia majestuosa del duque, que se mueve de manera autoritaria con movimientos firmes y enérgicos, reflejos de la nobleza y del poder que lo distinguen. Lo curioso es que el duque, durante el acto tercero, casi se paraliza en un estado de preocupación, debido al descubrimiento del adulterio entre el hijo y la duquesa. Las cartas que le llegan lo alteran tanto que pasa de ser furioso a ser más pasivo y reflexivo, estados que lo animan poco a poco a elaborar su plan homicida. A él se le contrapone la figura de Casandra: compuesta, elegante y sinuosa, se mueve en el escenario primero como esposa fiel y después como amante del conde. Su gestualidad va cambiando a lo largo de la acción, porque su acto incestuoso la vuelve más nerviosa, avergonzada y muy propensa a huir o esconderse detrás de insultos y amenazas a su amante. De la misma forma los movimientos del conde Federico se alternan, pues primero son más acogedores, con el objetivo de seducir a su madrastra, y luego llegan a ser más inquietos para intentar ocultar al padre aquella relación clandestina. Su temperamento fluctúa entre la irritabilidad y la reflexión profunda, que comparte muy a menudo con el criado Batín. Este último, en cambio, al representar la voz de la conciencia, se queda al margen de la escena e interviene solo a la hora de hablar con sus dueños, de manera muy impetuosa y turbulenta, típicas actitudes del gracioso. En suma, todos los gestos y los movimientos de los actores en la escena contribuyen a modelar unos personajes

[10] En general, ver García Mascarell (2016b).

más completos y efectivos o simplemente "más humanos", según palabras de Pimenta (2018: 30).

En la mezcla de factores que construyen todo el montaje, ha de tenerse en cuenta también la música, elemento fundamental que recorre toda la puesta en escena. El objetivo del código sonoro en esta tragedia era conferir un carácter tanto sugestivo como trágico, exaltando y distinguiendo, al mismo tiempo, las escenas de tensión, de celebración y de serenidad: para Ignacio García (2018: 47), quien se ocupaba de la selección y adaptación musical, "el punto de partida han sido diferentes texturas sonoras mediterráneas" que oscilaban entre la clásica ópera lírica hasta los cantos populares de Italia, una fusión de estilos que aluden propiamente a la tragedia lopesca.

En fin, como explica Vélez Sainz (2018), "nos encontramos con lo mejor de Lope en lo mejor de Pimenta", una obra magistral para la despedida de una directora igualmente ingeniosa. Al ver este espectáculo resulta que todas las técnicas y estrategias empleadas en la representación de *El castigo sin venganza* pretenden favorecer un viaje introspectivo en el público contemporáneo. La entera acción amplia la fantasía y la imaginación del público, el cual descubre poco a poco un mundo familiar, reflejado, no solo en el famoso espejo, sino también en la conducta de los personajes. Y, sin duda, esta es la razón por la cual Pimenta (2018) afirma en una entrevista que reflejarse en la obra es un proceso doloroso, porque duele observar la parte más íntima del ser humano y sorprendentemente reconocerla en sí mismos.

CONCLUSIÓN

En suma, hoy en día *El castigo sin venganza* sigue siendo considerado un modelo muy válido de tragedia 'a la española', gracias al trabajo de grandes compañías teatrales que la han redimido del poco éxito obtenido inicialmente. En este caso, la CNTC ha mezclado el conocimiento, la técnica y el amor por el teatro clásico, para ofrecer una coreografía dramática en perfecto equilibrio entre pasado y presente. Ahora bien, cabe recordar que todas las modificaciones, las pocas adiciones y los recortes han sido necesarios, por un lado, para simplificar el texto y, por el otro, para desarrollar una nueva versión, siempre fiel a la original. De este modo la compañía logró llevar al escenario un Lope, *El castigo sin venganza* y un montaje que, para citar el propio texto, pueden ser considerados todavía "ejemplo en España" (v. 3021).

Bibliografía

ARELLANO, Ignacio (1994) "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", *Criticón*, 60, pp. " 103-128.

BARONE, Lavinia (2012) *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares.

D'ARTOIS, Florence (2017) *Du nom au genre, Lope de Vega, la tragedia et son public*, Madrid, Casa de Velázquez, disponible online: <https://books.openedition.org/cvz/1949> (30/04/2020).

Diccionario de Autoridades (1969) Madrid, RAE, disponible en red a través del *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle> (30/04/2020).

DIXON, Victor (2015) "*El castigo sin venganza:* The Character, Role and Function of Batín", *Bulletin of Spanish Studies*, 92.8-10, pp. 243-253.

GARCÍA MASCARELL, Purificació (2012) "Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI", *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 18, pp. 256-273.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

García Mascarell, Purificació (2013a) "El canon escénico del teatro clásico español: del siglo XVII al XXI", *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 7, pp. 305-317.

—— (2013b) "La desvergüenza de los clásicos en la escena: los montajes de la CNTC", en *La desvergüenza en la comedia española: XXXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011)*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 235-249.

—— (2014) *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1968-2011)*, Valencia, Universitat de València.

—— (2016a) "Del corral de comedias a los escenarios del siglo XXI: las causas del éxito contemporáneo de Lope y compañía", en *Teatros y escenas del siglo XXI: Estudios sobre el teatro actual*, ed. M. Molanes *et al.*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 314-323.

—— (2016b) "De la polémica al equilibrio: notas sobre la dicción del verso y la adaptación del texto en la puesta en escena actual del teatro clásico español", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42, pp. 67-80.

—— (2017) "El teatro clásico español en la escena nacional contemporánea: de la decadencia de la Transición al esplendor actual", *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 6, pp. 32-55.

García Reidy, Alejandro, ed., (2009) L. de Vega Carpio, *El castigo sin venganza*, Barcelona, Crítica.

McGrady, Donald (1983) "Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope", *Bulletin Hispanique*, 85.1-2, pp. 45-64.

Pimenta, Helena (1 noviembre 2018) "Entrevista a Helena Pimenta por *El castigo sin venganza*", *Revista Teatros*, en red <http://revistateatros.es/entrevistas/entrevista-a-helena-pimenta-por-el-castigo-sin-venganza_2792/> (30/04/2020).

Ruano de la Haza, José María (1998) "Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón", *Criticón*, 72, pp. 35-47.

Sáez, Adrián J. (2015) "«Un pecado sin vergüenza»: de poder e incesto en *El castigo sin venganza* de Lope", *Rivista di Letteratura Teatrale*, 8, pp. 25-38.

Vega, Lope de (2016) *Arte nuevo de hacer* comedias, ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

—— (2009) *El castigo sin venganza*, ed. A. Garcia-Reidy, Barcelona, Crítica.

Vélez-Sainz, Julio (2018) "¿Reírse de o reírse con uno? La comicidad del teatro renacentista", *Revista de Estudios Extremeños*, pp. 59-89.

—— (13 diciembre 2018) "Un castigo y un triunfo: *El castigo sin venganza* de Helena Pimenta", *The Huffington Post*, en red < https://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/un-castigo-y-un-triunfo-el-castigo-sin-venganza-de-helena-pimenta_a_23615911/> (30/04/2020).

Vitse, Marc (1994) "El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso", *Criticón,* 60, p. 144.

Zubieta, Mar (2018) "Claves para entender mejor *El castigo sin venganza,* de Julieta Soria y Julieta García-Pomareda", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 10-17.

—— (2018) *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 10-47.

ZUBIETA, Mar (2018) "Entrevista a Álvaro Tato, autor de la versión", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 32-34.

—— (2018) "Entrevista a Gabriela Salaverri, vestuarista", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 37-39.

—— (2018) "Entrevista a Helena Pimenta, directora de escena", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 28-30.

—— (2018) "Entrevista a Ignacio García, responsable de la selección y adaptación musical", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, p. 47.

—— (2018) "Entrevista a Juan Gómez-Cornejo, responsable de la iluminación", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, p. 43.

—— (2018) "Entrevista a Mónica Teijeiro, escenógrafa", *El castigo sin venganza*, Madrid, Cuadernos Pedagógicos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 62, pp. 36-39.

—— (2018) *El castigo sin venganza*, Textos de teatro clásico, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 86, pp. 7-59.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4235
Artifara, ISSN: 1594-378X

Don Quixote is not dead.
Believe, Sancho. Believe!*

IOLE SCAMUZZI
MARIDA RIZZUTI
Università degli Studi di Torino

Riassunto
Il contributo analizza la drammaturgia e la musica di *Man of La Mancha* di Dale Wasserman, Joe Darion e Mitch Leigh (1965) per stabilire quale funzione la Spagna e Don Chisciotte assumessero nel contesto del musical integrato statunitense. Si conclude che Don Chisciotte veicola i concetti di nostalgia, idealismo e innocenza e che con quest'opera si contribuisce alla codificazione del *concept musical*.

Resumen
Esta contribución analiza la dramaturgia y la música de *Man of la Mancha* de Dale Wasserman, Joe Darion y Mitch Leigh (1965) con el fin de establecer qué función cumplían España y Don QUijote en el contexto del musical integrado estadounidense. Se propone que Don Quijote es vehículo de los conceptos de nostalgia, inociencia e idealismo y que esta obra contribuye a codificar el género del *concept musical*.

1. DALE WASSERMAN DA *I, DON QUIXOTE* A *MAN OF LA MANCHA*

Intorno a *Man of La Mancha*, forse la più riuscita e conosciuta fra le riscritture teatrali del Chisciotte, e alla sua versione cinematografica, diretta da Arthur Hiller nel 1972 (Herranz, 2016: 211-220), sono stati scritti fiumi d'inchiostro, di nature e tendenze fra loro molto diverse. Primo fra tutti, il suo autore, Dale Wasserman, dedica a questo, che sicuramente ritiene il suo capolavoro, due saggi brevi (1999; 2001) ed un intero volume (2003), dando luogo ad una vera e propria autonarrazione d'artista. Questo materiale risulta contemporaneamente estremamente utile ed estremamente rischioso per gli studi, in quanto, pur potendo contare su una chiarissima dichiarazione di volontà dell'autore, essa è influenzata dal senno di poi di chi, nel narrare attraverso la propria opera la propria vita, costruisce per gli eventi un senso ed una continuità più propri della narrazione che della cronaca. Cercheremo quindi di servirci di questo preziosissimo materiale con la massima prudenza.

Wasserman protesterebbe di fronte alla nostra primissima affermazione, ossia che *Man of La Mancha* sia una riscrittura del Chisciotte. Egli infatti afferma in molte occasioni che l'ispirazione del suo lavoro non fu tanto il Cavaliere errante, quanto il suo autore, Miguel de Cervantes, col quale sente fin dall'inizio una forte affinità umana ed artistica:

> Almost immediately I discovered one fact that any student of Spain's Golden Age might have told me: the author of "the world's greatest novel" was not a novelist at all. Don Quixote was written in Cervantes' declining years in a desperate attempt to

* Pur nascendo da una stretta collaborazione scientifica, per la redazione di questo intervento le penne si sono alternate come segue: il capitolo 1 "Dale Wasserman da *I, Don Quixote* a *Man of La Mancha*", con i suoi sottoparagrafi, è piena responsabilità di Iole Scamuzzi; il secondo "*Man of La Mancha* come *concept musical*", si deve invece a Marida Rizzuti. Il terzo e ultimo capitolo, "Onward to glory we go!", è invece frutto di una scrittura congiunta, e quindi da ascriversi alla responsabilità di entrambe.

Iole SCAMUZZI, Marida RIZZUTI, "Don Quixote is not dead. Believe, Sancho. Believe!", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 101-125.
Recibido el 03/10/2019 · Aceptado il 28/04/2020

> make some money he could leave to his debt-ridden family. The novel, in fact, was an aberration. Miguel de Cervantes actually was a man of the theatre, an actor, director, and playwright, passionately devoted to the making and production of plays. A bell rang, a curtain rose. No longer was I in alien territory, the province of scholars better educated than I. His vocation I understood very well, since I shared it. I'd discovered a bridge across the centuries, one I might conceivably cross to establish rapport with the man behind the legend. Miguel de Cervantes Saavedra… who was he? (2003: 27)

Si tratta, chiaramente, di una visione assai parziale della figura di Cervantes, ma parallela al mito autobiografico di Wasserman: dapprima attore di strada, poi, poco per volta e con la sola forza della sua penna, ricco ed influente imprenditore dello spettacolo, orgoglioso della sua eterodossia e indipendenza intellettuale. Wasserman ereditava la sua idea di Cervantes da una vasta messe di studi che, con maggiore o minore convinzione, davano voce alla visione romantica (Close, 1978) dello scrittore. In *The Impossible Musical* l'autore fornisce una lista accurata delle fonti della sua iniziale formazione da cervantista (2003: 37-38). Spicca in primo luogo l'immancabile *Vida de Don Quijote y Sancho* di Unamuno, di cui Wasserman coglie la filosofia volontarista, riassunta nella frase "Only he who attempts the absurd is capable of achieving the impossible" (1966: ix)[1]. Fondamentale appare poi la celebre biografia romanzata di Bruno Frank (1934), in cui si narra la vita di Cervantes come un percorso di illusione e disillusione – *desengaño*– dall'iniziale entusiasmo del giovane soldato di Lepanto, al vecchio mutilato e respinto dal mondo del teatro che crea il suo capolavoro inconsapevolmente mentre trattenuto in prigione senza accuse precise. Interrogato dal Duca, il più cinico dei compagni di prigionia, dopo lo spavento dell'arrivo dell'Inquisizione a metà del suo racconto, il Cervantes di Wasserman difende così la priorità della fantasia sul principio di reale:

> I have lived nearly fifty years, and I have seen life as it is. Pain, misery, hunger... cruelty beyond belief. I have heard the singing from taverns and the moans from bundles of filth on the streets. I have been a soldier and seen my comrades fall in battle, or die more slowly under the lash in Africa. I have held them in my arms at the final moment. These were men who saw life as it is, yet they died despairing. No glory, no gallant last words . . . only their eyes filled with confusion, whimpering the question: "Why?" I do not think they asked why they were dying, but why they had lived.
>
> When life itself seems lunatic, who knows where madness lies? Perhaps to be too practical is madness. To surrender dreams – this maybe madness. To seek treasure where there is only trash. Too much sanity may be madness. And maddest of all, to see life as it is and not as it should be.

Meno rilevanti, anche se congruenti con la visione romantica, risultano le letture propriamente critiche, che consistono in due titoli: un'antologia a cura di Ángel Flores e Maír José Benardete, uscita nel 1947 e intitolata *Cervantes Across the Centuries*, che raccoglie in traduzione inglese una serie di importanti interventi negli studi cervantini. Wasserman fa tesoro degli studi sulla fortuna del *Chisciotte* ivi contenuti, giungendo al sintetico giudizio più volte pronunciato che tutti i rifacimenti teatrali del romanzo fecero fiasco, e perciò la sua opera parla dell'autore e non dell'opera. Prende coscienza della straordinaria fortuna di Don Chisciotte nell'opera lirica (Wasserman, 2003: 325-333), e si fa sedurre dall'idea di Américo Castro che, nel saggio *Incarnation in Don Quixote*, vede nel *Chisciotte* un principio vitalista da contrapporsi all'intimismo e al misticismo della spagna coeva.

[1] "Sólo el que ensaya lo absurdo es capaz de conquistar lo imposible" (Unamuno, 2011²: 206).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

Presentata come propria, ma in realtà ereditata da Mark Van Doren (1958) è l'idea, già menzionata e più volte espressa da Wasserman, di Don Chisciotte come attore, che sceglie consapevolmente quale parte recitare fra le molte disponibili (pastore, poeta…) e la porta alle estreme conseguenze, diventando ciò che recita: "A mysterious region, this: if he did not, if he were nothing but a pretender, which is to say a poor actor, we should not be talking of him now. We are talking of him because we suspect that in the end he did become a knight" (Del Río, 1959: 98). Pirandellianamente, Van Doren sostiene che Don Chisciotte "is as many things as there are theories about him" (Del Río, 1959: 99) e perciò in lui vivono contemporaneamente la tragedia e la commedia, Pantagruel e Amleto, resi compatibili dall'umorismo cervantino, che sfugge ai seriosi sforzi analitici della critica. Figlia di questa visione è la scena assai cara a Wasserman dell'incontro del Cavaliere con le *Cortes de la Muerte*, scritta e rappresentata nel 1959 in *I, Don Quixote*, la prima uscita del suo lavoro in forma di *play* teatrale per la televisione[2], ma poi rimossa dal musical. Qui Don Quixote e Sancho incontrano una compagnia di attori che viaggiano con indosso i loro costumi, e appaiono dunque come il Demone, la Morte, l'Angelo, l'amore e il Clown. Don Chisciotte li interroga tutti, ricevendo risposte dapprima realistiche, poi, poco per volta, metafisiche, trasformando gli attori nelle allegorie che rappresentano: il Demone è il vizio, che schiavizza le persone, ma è anche cercato da queste; l'Angelo è la religione, che offre una pace eterna che sembra una minaccia d'inferno; l'amore non ha parole perché sono già state tutte dette. Infine, il Clown incarna l'umorismo, come declinato da Van Doren: "wise men call me the highest attribute of intelligence. Others that I am the only way to tell animal from man. And regardless, sir, if it weren't for me, how could you ever bear with them?" (Wasserman, 2003: 288). La scena si conclude con la Morte, nascosta dietro ognuna delle maschere. Don Chisciotte, spaventato e indignato, ritiene che siano tutti degni di passare al filo della sua spada, a meno che dimostrino di essere davvero attori; chiede dunque alla Morte di togliersi la maschera: "Death's hand goes to his mask. He removes it. Beneath it is an identical skull-face. The Clown's laughter burbles". Sancho sveglia il suo padrone dal delirio. La scena fu rimossa dal musical con dispiacere di Wasserman perché ritenuta troppo destabilizzante per il pubblico, ma rimane molto interessante per questo studio, in quanto contribuisce a chiarire il rapporto di Wasserman con il testo di Cervantes.

1.1 A Portable Cervantes

Come lo stesso autore informa, e rivendica polemicamente quando afferma che il suo dramma riguarda non già Don Chisciotte ma Cervantes, il suo accesso al romanzo avviene attraverso l'edizione tradotta in inglese statunitense e "*abridged*", cioè non integrale a cura di Samuel Putnam, uscita nel 1956 e intitolata *The Portable Cervantes*. In questa pubblicazione, di taglio divulgativo, si trovano, oltre alla traduzione del *Chisciotte* intercalata da alcuni riassunti, una lunga introduzione sulla figura di Cervantes e sulle caratteristiche del romanzo, le novelle esemplari *Rinconete y Cortadillo* e *El licenciado vidriera*, e il prologo del *Persiles*. Wasserman dovette consumare il volume dal molto compulsarlo: ogni scena del Chisciotte presente in *I Don Quixote* prima, e in *Man of La Mancha* poi ha la sua origine in questa fonte, l'unica versione del testo di Cervantes che lesse mai.

Se si analizzano le tre principali redazioni del testo (furono molte di più, e tutte sofferte, ma ci atterremo alle tre che l'autore ha ritenuto presentabili al pubblico): la *play* del 1959, il musical del 1965 e il film del 1972, si può notare che nel tempo le scene direttamente tratte dal romanzo vanno diminuendo da otto a cinque:

[2] Andò in scena e in diretta per il network CBS il 9 novembre 1959, con una stima di 20 milioni di spettatori. Il ruolo di Cervantes/ Don Quixote fu interpretato da Lee J. Cobb, sul quale torneremo.

I, Don Quixote (1959)	
ATTO I	1. Rebaño
	2. Elmo di Mambrino
	3. Discorso sull'Età dell'Oro
	4. Andrés
ATTO II	5. Missiva
ATTO III	6. Carro de la muerte
	7. Mulini a vento
	8. Cavaliere degli Specchi

Musical (1968)	
ATTO UNICO	1. Mulini a vento
	2. Missiva
	3. Elmo di Mambrino
	4. Pestaggio
	5. Cavaliere degli Specchi

Film (1972)	
ATTO UNICO	1. Mulini a vento
	2. Missiva
	3. Elmo di Mambrino
	4. Durandarte
	5. Cavaliere degli Specchi

Poco per volta, scema anche l'influenza stilistica del Cervantes di Putnam: Wasserman ne mantiene le caratteristiche d'eloquenza e umorismo, ma senza mai ricorrere alla citazione letterale. La scena già menzionata del *Carro de la Muerte* illustra assai chiaramente come lavora sulla fonte. Si tratta di uno dei capitoli riassunti da Putnam, e Wasserman lo leggeva in questa forma:

> At this point Don Quixote and Sancho encounter a cart filled with a company of strolling players in costume; the driver is garbed as a Demon, while another actor represents Death with a human countenance; among the other figures are and angel with wings, an emperor wearing a gold crown, a Cupid complete with bow, quiver, arrows, and a bandage over his eyes, a knight in full armor, etc. D. Q. stops the cart and demands an explanation. He is informed that the players are on their way to a nearby village to put on a piece called "The Parliament of Death". (Putnam, 465)

Com'è noto, la scena degenera in pochissime righe in una gragnuola di bastonate, a causa dell'asino di Sancho che si spaventa e scappa per i campanelli indossati da un attore. Wasserman rifiuta, ovviamente, l'evoluzione burattinesca della scena, e si concentra sul dialogo fra Cervantes / Don Quixote / attore che crede nella sua farsa e gli attori di professione in cui si vede riflesso come in uno specchio turbato. In assenza del testo-fonte, l'autore procede prendendo esempio da un altro, noto, capitolo del *Chisciotte*, che in questo caso Putnam gli restituiva per intero: l'incontro con i galeotti di I, 22. Il procedimento è simile: Don Quixote interroga uno per uno i personaggi, ricevendo risposte che non è sempre in grado di capire perché espresse in gergo, che in questo caso è quello del teatro (americano contemporaneo):

> DEATH: I am the Director and General Understudy

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

> DON QUIXOTE: General Understudy?
>
> DEATH: A theatrical term. It means that it may change costume and play the roles of any of those others.
>
> (Wasserman, 2003: 288)

La Morte rivela qui la sua sinistra presenza dietro ad ogni personaggio, e in breve Don Quixote si lancia a sfidarla, questa volta però non con la grottesca comicità dell'attacco ai mulini, ma con il tragico tentativo da parte dell'Uomo di sconfiggere la Morte, tanto vano quanto universale ed eroico, come ricordava Unamuno.

Altrettanto interessante per ricostruire il processo creativo di Wasserman e per definire la sua lettura di Don Chisciotte appare la scena, anch'essa rimossa dal musical e dal film, del discorso dell'età dell'oro, tratto da I, 11. Risulta utile affiancare la fonte (Putnam) con la *play*:

Putnam (1956: 134)

… those who lived in that time *did not know the meaning of the words "thine" and "mine":* in that blessed era all things were held in common, and *to gain his daily sustenance no labor was required* of any man save to reach forth his hand and take it from the sturdy oaks that stood liberally inviting him with their sweet and seasoned fruit. The clear-running fountains and rivers in magnificent abundance offered him palatable and transparent water for his thirst; while in the clefts of the rocks and the hollows of the trees the wise and busy honey-makers set up their republic so than any hand whatever might avail itself, fully and freely, of the fertile harvest which their fragrant toil has produced. […] All then was peace, all was concord and friendship […] thoughts of love, also, in those days were set forth as simply as he simple hearts that conceived them, without any roundabout and artificial play of words by way of ornament…

Wasserman (2003: 232)

how this place puts me in mind of the Golden Age. Was there ever such a time? In those days there were not yet such words as "mine" and "thine", and no labor was required of man but to reach forth and take the nourishment which God so generously gave. There were clear-running rivers and springs, trees that bore fruit the year round, and men lived in harmony for no one had taught them to quarrel. There was love then, simple as the simple hearts from which it sprang. Deceit, hatred, and envy had not yet commingled with truth, and in all mankind there was delight in creation, a joyous embracing of life.

Il discorso, com'è noto, inanella una serie di *topoi* che, dalle *Bucoliche* di Virgilio in avanti, declinano il tema della nostalgia descrivendo un generico passato come luogo di pace ed innocenza. Si tratta di un discorso trito già ai tempi di Don Chisciotte, che però Wasserman estrapola dal suo contesto ridicolmente inopportuno (la platea di caprai) e tramuta in un monologo, in presenza di un Sancho addormentato, che culmina con perorazione della missione del Cavaliere errante di fronte alla corruzione del presente.

> Then did it change. The pleasures of that life passed like the shadow of a dream, and out of the darkness crawled another kind. These were the enchanters, they of cold thought and shriveled spirit. They are among us now, Sancho, and their disguise is clever, for they look like other men. Yet you may know them, for their eyes are blind to beauty, their ears deaf to music, and where they walk the earth is blighted. These are the ones I fight. The men against life—the shepherds who are wolves—the spoilers of the dream! (*He rises to his feet, eyes burning with a vision of combat*). Come forth, ye magicians! Come forth, ye wizards and make ready for battle! Ye are many and strong and this is but one man who defies thee, but beware! For the sword of Don Quixote points to the stars! (Wasserman, 2003: 232)

A questo punto Sancho russa rumorosamente, e la fiamma dell'eroismo lascia spazio a un dialogo più casereccio sui baffi di Teresa Panza, ma l'effetto sul pubblico, la definizione del sogno –*dream* è parola chiave dell'opera in tutte le sue versioni– è ormai saldo.

Occorre qui notare che Wasserman, pur avendo a disposizione molti argomenti fra cui selezionare quelli da mettere in bocca a Don Quixote, sceglie di mantenere in prima posizione nientemeno che l'assenza della proprietà privata e dei mezzi di produzione: nell'età dell'oro il lavoro –*labour*, quindi anche la fatica– non era necessario per vivere, e la differenza fra mio e tuo non esisteva[3]. Importante anche l'idea della semplicità dell'amore, e dell'inesistenza dell'inganno e del tradimento. Entrambi questi temi si fanno più sensibili di quanto il luogo letterario lasci intendere se inserite nel contesto degli USA del 1959. La ferita lasciata dal maccartismo era ancora aperta; fresche le ferite dei "nominati" dai propri amici e compagni, arrestati o messi al bando nelle loro professioni perché sospettati di intrattenere idee "un-american", come comunismo, marxismo, anarchismo; l'esecuzione dei coniugi Rosenberg (19 giugno 1953) faceva ancora parlare tutto il mondo. L'uso dell'argomento "anarchico" da parte di Wasserman doveva quindi suonare all'epoca molto più forte di quanto la nutrita tradizione letteraria del discorso sull'età dell'oro consenta di percepire allo studioso europeo. Inoltre, tornare ad una generale presunzione d'innocenza, per la quale il proprio vicino non doveva essere per forza un informatore o un nemico della Patria, era urgente. Protagonista di una triste vicenda di delazione era stato proprio l'attore scritturato da Wasserman per interpretare Don Chisciotte in I, Don Quixote: si trattava di Lee J. Cobb, che in quegli anni bui era stato gravemente compromesso: sospettato di comunismo, dal 1951 era entrato nelle liste nere di attori da non impiegare in quanto nemici della nazione; nel 1953, probabilmente spinto dalla miseria, confessò facendo nomi e cognomi di altri venti colleghi, e poté tornare a lavorare (Navasky, 2005, cap. 5). Dopo le dimissioni di Mc Carthy, benché non più attanagliato dall'emergenza economica, Cobb patì l'estromissione dai circoli dei colleghi progressisti, perché considerato un traditore (Wasserman 2003: 51). Il discorso di Don Quixote, pronunciato proprio da quella voce, dovette suonare come una forte dichiarazione della necessità di rinnovamento della politica nordamericana e di riscatto morale della classe dirigente. Questo passo è chiave per intendere la declinazione valoriale che Wasserman volle dare a Don Chisciotte (e a Cervantes) nella sua opera; necessariamente, nel passaggio a musical e poi a cinema, lo spazio di espressione del drammaturgo si vede ridotto. Solo lo studio comparato delle tre versioni dell'opera può restituire l'intera volontà dell'autore, che è certamente laica e progressista, forse populista, ma non certamente reazionaria, come alcuni hanno argomentato (Sandoval-Sánchez, 2007). Se si paragona il discorso dell'età dell'Oro di Don Quixote con *Aquarius*, la celebre *song* del musical *Hair* (1967), indubitabile inno della controcultura, si può notare che, dal punto di vista della drammaturgia, il discorso più esplicito è certamente quello di Wasserman:

> Harmony and understanding
> Sympathy and trust abounding
> No more falsehoods or derisions
> Golden living dreams of visions
> Mystic crystal revelation
> And the mind's true liberation
> Aquarius! Aquarius!

[3] Mazzocchi (2003) fa notare che Cervantes non disegna un'età dell'oro totalmente priva di lavoro in quanto, benché la natura offra sostentamento agli uomini, essi non vivono all'addiaccio in una perpetua estate, bensì in capanne costruite dalle loro braccia, e le donne sono vestite di stoffa intessuta dalla mano umana. Se potessimo supporre in Wasserman una consapevolezza così profonda delle sfumature del suo testo-fonte – che non possiamo però dare per scontata – l'accento posto sull'assenza di *labour* diventerebbe ancora più significativo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

1.2 Una visione idealista

Occorre soffermarsi ancora un attimo sul *Portable Cervantes* di Putnam che, come si è detto, è l'unica via d'accesso di Wasserman alle opere dell'alcalaíno. Oltre al Chisciotte, Wasserman vi leggeva, e con grande interesse, *Rinconete y Cortadillo*, novella, com'è noto, appartenente al genere picaresco, la cui traccia filtra chiara sia nella *play* sia nel musical. Wasserman fu sedotto dall'idea di picaro, alla quale però accede senza il filtro di un approccio critico che gli permetta prendere le distanze dall'apparente realismo del genere. Finisce quindi per riversarne i personaggi nel suo lavoro in modo diretto, come elemento di folklore spagnolo, in continuità con una visione primitivista della Spagna di cui daremo conto in breve. Putnam autorizzava questo approccio "ingenuo" nella su ampia introduzione, spiegando che Cervantes doveva aver conosciuto la malavita sivigliana di persona (*firsthand*) nel periodo in cui lavorava come esattore delle tasse per la *Armada invencible* (Putnam, 1956: 10):

> The territory assigned him was Andalusia, and it was while roaming the countryside as a government commissary that he became familiar with the folklore of that colorful province, an influence clearly to be discerned in *Don Quixote*. […] One thing that Cervantes the writer acquired from his prison experiences was the *firsthand* knowledge of underworld types, of which he was to make good use in his plays and stories.

Non sorprende affatto dunque leggere le parole di Wasserman (2003: 37), quando millanta una certa conoscenza delle opere di Cervantes:

> The *Exemplary Novels* in particular, a wonderful canvas of Madrid's underworld equal to the best of London's Hogarth. *Rinconete and Cortadillo*, portraying Madrid's criminals, their specialties and their crook-lingo in cracking detail, was fascinating. These were portrayals that could only have been gained *firsthand* by Cervantes in the deepest of depths.

Il ritratto romantico dell'*ingenio lego* che si ispira al mondo reale per creare i suoi personaggi e le sue trame è completo. I *pícaros* della corte di Monipodio filtrano in *Man of La Mancha* come pezzi di Spagna idealizzata: il Monipidio di *I, Don Quijote*, diventa il Governor del musical; Cervantes, scrittore randagio, in *I, don Quixote* appare come (Wasserman, 2003: 196)

> in age about 50. Tall, thin, with a short greying beard. Manner courtly, voice courteous and leavened with gentle humor. Face life-worn. Eyes remarkable – a child's eyes, grave and curious, endlessly interested.

Ed evolve nel musical (Wasserman, 1966: 4):

> is tall and thin, a man of gentle courtliness leavened by humor. He is in his late forties but his dominant qualities are childlike-ingenuousness, a grave and endless curiosity about human behavior, candor which is nearly self-destructive. He has, too, the child's delight in play-acting, but since he is in actuality a trained actor, when called upon to perform he translates his delight into stylish verve and gusto.

Questo ritratto –tutto contenuto nelle note di scena, e c'è da chiedersi quanto potesse essere reso dalla sola espressione negli occhi dell'interprete– consente a Wasserman una doppia identificazione: di Cervantes con Don Chisciotte e di Cervantes e Don Chisciotte con sé stesso, non solo attraverso il teatro.

> The New York writers were born to family nurture and to formal education, whereas my life as an improvisation that allowed no schooling whatsoever. My entire adolescence was spent on the road […] I'd ridden the high iron: crack passenger trains and every place possible on rocketing, racketing freights […] I learned to sleep riding the bumpers between cars, stood stop runways rolling through the High Sierras, yelling myself hoarse with jubilation, drunk on the wine of life. I worked the harvests and the lumber camps, did time at a couple of detention camps, in fact, did a bit of everything one does to stay alive on the road.

Uno scrittore errante, *ingenio lego*, entusiasta della durezza della vita, che piomba di colpo nell'età dell'oro… della televisione Americana: "I'd lucked in the television Golden Age" e diventa famoso nel mondo grazie all'Uomo della Mancha.

L'idea insieme romantica e selvaggia su Cervantes e sul suo mondo che ritrovava in Putnam si innesta, come si è accennato, con una visione della Spagna ad essa coerente, che aggiorna al XX secolo la leggenda nera (Wasserman, 2003: 22-23). L'Andalucía e la Costa del Sol, prima delle colate di cemento degli anni Novanta, erano affascinanti perché "untainted by progress and far more primitive than it was a millennium ago when the Andaluz culture was surpassed by none", perché dalle mura di Gibilterra si possono scorgere "on rare occasions […] the snowy tips of the High Atlas across the water in Africa, there and not there, illusive as a mirage". Perché la festa nazionale, la Corrida, ha a che fare con la morte eppure è celebrata da uomini giovanissimi, vestiti di colori sgargianti e dai nomi altisonanti come "Terremoto". Per coronare la leggenda nera, non può mancare l'oscurantismo: Franco, ora come allora, logico prolungamento di Torquemada: "In those days Spain was very poor. Francisco Franco reigned; all was wrong with the world. Political discussion was taboo. Spain was totally El Caudillo's turf. His spies were everywhere, and the miasma of his presence was nearly palpable". Splendidamente romantica è anche l'idea di Wasserman di studiare Cervantes e Don Chisciotte ripercorrendone il cammino nella penisola iberica, senza dubbio per la gioia delle tasche di qualche picaro, che lo portò, novello Hartzenbush, a sedersi alla scrivania di Esquivias sulla quale il vate avrebbe vergato capolavori:

> I decided to retrace his travels, to follow in his footsteps, hoping, in some vague fashion, to encounter an illumination. One by one, I'd visit the places that he – and his Don Quixote – had visited. [...] There [a Esquivias] I climbed a flight of stairs and sat at the desk where Cervantes had worked. (Wasserman, 2003: 33)

Questo giudizio estetico è però smascherato da una lucida visione della situazione quando viene il momento di parlare di affari. Il suo sguardo ambivalente si fa forte dell'antico cliché della campagna in opposizione alla città: se la Costa del Sol era l'Oriente dell'Occidente, il parente povero e primitivo, "the throbbing life of Madrid was another matter", e addirittura "seemed to be Holliwood East" grazie agli incentivi governativi per la produzione cinematografica. Nella capitale "cheerless, poor and hot" si lavora di notte, consumando "serious alcohool", si incontrano "men of genius", come Joaquín Rodrigo (Wasserman, 2003: 22), ma è possibile anche scontrarsi con uno *showbusiness* autonomo e ostile, come nel caso della traduzione[4], infedele, di *Man of La Mancha* cui Wasserman assiste impietrito il 30 settembre del 1966:

[4] *El hombre de la Mancha* andò in scena a Madrid al teatro della Zarzuela il 2 ottobre 1966. La parte di Aldonza fu interpretata da Nati Mistral, che fece di "El sueño imposible" un proprio successo. Lo show fu sospeso dopo meno di tre settimane proprio a causa di una malattia della stella, per riprendere un mese e mezzo più tardi (8 dicembre 1966) al teatro Lope de Vega. Tornò sulle scene madrilene il 19 novembre del 1997, di nuovo al teatro Lope de Vega ma in una nuova produzione di Luis Ramírez, con José Sacristán nei panni di Cervantes/Quijote e Paloma San

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

> … an Iberian cocktail that mixed the novel and play according to some recipe I couldn't fathom. I grew increasingly bewildered, but nearly flipped out when it came to the singing of "The Impossible Dream", which was sung not by Don Quixote, but by Aldonza […] Finally I asked: "Why, when The Impossible Dream is Don Quixote's statement of his mission, is it being sung by Aldonza?" "because – said López Rubio– Nati Mistral is a star". I was struck dumb. (Wasserman, 2003: 152)

In Wasserman, il mito "buonselvaggista" della Spagna si attenua dopo questo scontro d'autorità alle spese della sua opera, che gli spagnoli non accettano come dono dello straniero illuminato che ha saputo finalmente portare in scena Don Chisciotte, ma sul quale invece si sentono in diritto di intervenire in nome di una propria autorità superiore (Wasserman, 2003: 154)[5].

1.3 It aims to go somewhere, to say something.

Il meccanismo creativo di Wasserman, per quello che ha a che fare con i testi ed i contesti di partenza, risulta, dopo quest'analisi, abbastanza chiaro, ma è evidente che, per raggiungere il suo successo planetario, *Man of La Mancha* doveva offrire più di una coerente e condivisa visione del *Chisciotte* e della Spagna, più di un intelligente uso della strumentazione del drammaturgo. "It's got an opinion. A point of view. An approach. It aims to go somewhere, to say something" (Wasserman, 2003: 51), diceva Lee J. Cobb a Wasserman la sera prima dell'uscita *live* di *I, Don Quixote*, ed è questo il punto che l'autore va affermando in seguito, senza mai però voler definire, sviluppare la natura di quel punto di vista, di quell'approccio, di quel qualcosa che l'opera avrebbe da dire. Proprio la vaghezza di questo messaggio, insieme al sentimento profondo che un messaggio ci sia, costituiscono al meno una delle ragioni del successo di *Man of La Mancha*. Questa ambiguità di fondo lo rende infatti fungibile da molte direzioni, disponibile a varie forme di umanità che vogliono sentirsi interpellate da quel sogno impossibile, da quella sete di innocenza, dalla struggente nostalgia che Don Quixote porta con sé. Quale sogno, innocenza da quale peccato originale, nostalgia di quale età dell'oro, il musical non lo indica, ed è quindi interpretabile a proprio consumo da qualunque interlocutore. James Iffland, in un intelligente studio del 1987, si serve del concetto althusseriano di interpellanza per definire questa forza centripeta esercitata da Don Chisciotte, e da *Man of La Mancha* attraverso di lui, nei confronti del pubblico. Secondo Althusser (1970), la società democratica occidentale è formata da individui in grado di riconoscersi in varie ideologie, non necessariamente ordinate fra loro in modo gerarchico. Ideologia, nell'esemplificazione del filosofo, è quella religiosa cristiana, ma anche quella laica e progressista; è ideologia il capitalismo e lo sono il comunismo e l'anarchismo. Le ideologie non sono fra loro escludenti e non devono per forza essere coerenti, né all'interno della società, né all'interno dell'individuo che se ne sente attratto o coinvolto. Non sono nemmeno una serie fissa e finita: variano nel tempo, con una tendenza ad accordarsi, nell'evolvere della loro natura, con i rapporti di forza (economica) intercorrenti fra le classi che le adottano. Gli individui sono attratti dalle ideologie nella misura in cui esse rappresentano e legittimano la loro collocazione all'interno del contesto sociale e culturale, che Althusser, essendo marxista, fa coincidere con i rapporti di produzione e con la coscienza dell'appartenenza di classe. Gli individui quindi contribuiscono

Basilio in quelli di Aldonza. Ci occuperemo in altra sede di analizzare la traduzione e la fortuna spagnola ed europea del musical.

[5] Interessante paragonare le parole di Wasserman alla valutazione della traduzione che leggiamo su *Marca* (Madrid) a tre giorni dal debutto: "… la versión española de López Rubio, que ha repatriado la prosa original a la jurisdicción de Cervantes [...] Dale Wasserman, el autor del libro, ha realizado una labor con toda la fidelidad al espíritu cervantino (aún manejando arbitrariamente sus elementos) que pueda caber en una comedia musical" (5 de octubre de 1966, p. 14).

a definire le ideologie con la loro reciproca posizione nei rapporti di produzione, e ne sono definiti in quanto vi si sentono rappresentati. Facendo un passo più avanti di Althusser, e seguendo alcune posizioni della recente sociologia marxista (Martuccelli, 2014), l'insieme delle ideologie esercita sugli individui un'ulteriore influenza: quella di definire ciò che è reale ed è quindi possibile distinguendolo da ciò che è irreale, fantasia, follia, e quindi impossibile. Gli individui che sono in grado (come Don Chisciotte) di sottrarsi al principio di reale e porre in essere qualcosa di nuovo (Dulcinea, per esempio), sono i soggetti che permettono l'evoluzione dialettica dell'insieme delle ideologie. È evidente che, in questa prospettiva, Don Chisciotte ed il *Chisciotte* possono esercitare la loro interpellanza su diverse classi di individui.

All'interno dell'opera di Wasserman, Don Quixote e gli altri personaggi rivolgono al pubblico tre interpellanze fondamentali e fra loro interconnesse: la nostalgia, l'innocenza, il sogno. La nostalgia, in quanto tale, può essere riferita a qualunque età dell'oro: dai tempi del Maccartismo, a quelli più recenti della presidenza Kennedy, o a quelli remoti dei Padri Pellegrini. L'innocenza, tratto tipico nell'autorappresentazione dell'identità statunitense (Niebuhr, 2008: cap. II), può essere quella 'perduta' con il delitto Kennedy, o con la guerra in VietNam o ancora quella corrotta dal cancro del comunismo. Il sogno impossibile può essere, come segnalava già Iffland, qualunque sogno non disponibile ad una data classe sociale, ma perfettamente possibile per un'altra, e quindi coincidere con il sogno americano (l'agio materiale di Desmond e Molly Jones[6]), oppure appartenere alla sfera della controcultura (la fine della segregazione o, come ipotizzava Wasserman in *I Don Quixote*, l'anarchia). L'interpellanza di Don Chisciotte è quindi universalmente disponibile: alla classe media come ai primi nuclei di *counterculture*. Lo stesso Wasserman nota la forza trascendentale della sua opera la notte stessa del debutto all'Anta Theatre, che coincideva con il secondo anniversario del delitto Kennedy: "All found elements of aggressive idealism during an opening night that had, coincidentally, occurred on that second anniversary of the loss of American innocence" (Wasserman, 2003: 136). Il potere interpellante del musical fu quindi chiaro subito, sotto l'aspetto di un generico "idealismo", che come è noto è una delle più fortunate visioni del Chisciotte a partire dal XVIII secolo tedesco (Rivero Iglesias, 2011). Ma occorre ora analizzare come questo si articoli nelle tre interpellanze già descritte, così rilevanti per la cultura statunitense, e come esse siano presenti e rintracciabili nel testo. Questa volta, è necessario attenersi al solo musical, poi quasi interamente trasposto nella versione cinematografica, perché è questo l'unico testo davvero rilevante per lo studio della ricezione dell'opera.

L'innocenza, come si è già osservato, si trova nello stesso protagonista. Lo sguardo *childlike* di Cervantes, l'esigenza di Don Quixote di curare le ferite dei mulattieri che l'hanno appena picchiato ma che lui ha sconfitto, l'onestà con cui accetta la sfida offensiva del Cavaliere Degli Specchi, concorrono tutte a farne quasi l'allegoria della verginità. In particolare, è il Curato a dare voce esplicita a questa idea: "there is either the wisest madman, or the maddest wise man in the world" (Wasserman, 1966: 45) e gli fa eco l'oste, quando osserva "madmen are the children of God" (Wasserman, 1966: 22). All'innocenza del protagonista fa da contraltare l'ipocrisia della sua famiglia, che persino nel momento

FIGURA 1: JULIE GREGG, IAN RICHARDSON E ROSALIE CRUTCHLEY NEL FILM DEL 1972

[6] Mi riferisco alla famiglia modello descritta nella canzone *Obladi Oblada* dei Beatles, 1968.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

della confessione nasconde (in modo poco convincente) le vere motivazioni dell'agire. Splendidamente comica, ma assai significativa nel creare l'interpellanza d'innocenza, è la scena che presenta i numeri musicali 5 e 6 "I'm only thinking of him" e relativa ripresa, in cui il Curato siede nel confessionale in mezzo ad Antonia e alla Governante, solo apparentemente altruiste: la governante è preoccupata che il suo padrone, nella sua ritrovata giovinezza, voglia corteggiarla; la nipote teme che Carrasco, qui suo promesso sposo, non la voglia più se nella sua follia Quixote dilapidasse la fortuna di famiglia. Allo stesso ambito rimandano i frequenti proverbi di Sancho, già sua caratteristica nel romanzo di Cervantes, accuratamente conservati, tradotti e commentati da Putnam, ed apprezzati da Wasserman al punto da farne i titoli dei capitoli del suo libro-biografia *The Impossible Musical* (2003). Essi, oltre a conferire a Sancho un senso di domestica familiarità, contribuiscono a connotare un'età passata dai saperi semplici e chiari, dai valori netti e comprensibili, facilmente opponibile alla confusione dell'attualità (quale che sia l'attualità in questione) ed uniscono quindi in sé l'interpellanza dell'innocenza e quella della nostalgia.

Più prominente è l'interpellanza al sogno: esso prende, all'interno del musical, la forma cavalleresca della *quête*, declinata in senso esistenziale, ossia come ricerca in quanto tale, del puro *spleen* senza speranza di riuscita. Proprio per questo, Wasserman argomenta, in conclusione al volume *The Impossible Musical* (Wasserman, 2003: 194), che la parola operativa nella sua opera non è *dream*, ma *impossible*:

> … "impossible" is exactly what I meant: the dream, to be valid, must be impossible. Not just difficult. *Impossible*. Which implies an ideal never attainable but nevertheless stubbornly to be pursued. A striving for what cannot be achieved but still is worth the effort. As, for instance, peace on Earth.

Il luogo in cui viene declinato il tema della *quête* è anche il cuore del dramma, la *song* con la quale Don Quixote rivela la sua nobile natura: *The quest*. Il discorso, non a caso, si rivolge ad Aldonza, discepola di questo Don Quixote /Gesù Cristo di unamuniana memoria. Seguendo l'esempio di Miguel de Unamuno, Wasserman –questa volta con l'aiuto del paroliere Joe Darion, ma mettendoci molto di proprio[7]– fa pronunciare al protagonista un vero manifesto idealista, che è quello di trasformare il mondo con la propria nobiltà d'animo, trovando ed esaltando in esso ogni traccia di bontà.

> The Quest, n. 13:
> DON QUIXOTE: The mission of each true knight…his duty -nay, his privilege! (*He sings*)
> To dream the impossible dream,
> To fight the unbeatable foe,
> To bear with unbearable sorrow,
> To run where the brave dare not go.
>
> To right the unrightable wrong,
> To love, pure and chaste, from afar,
> To try, when your arms are too weary,
> To reach the unreachable star!
>
> This is my Quest, to follow that star,
> No matter how hopeless, no matter how far,
> To fight for the right without question or pause,
> To be willing to march into hell for a heavenly cause!

[7] Questo il testo di *I, Don Quixote*, su cui Darion lavorò: "To dream the impossible dream. / To fight the unbeatable foe. / And never stop dreaming or fighting. / This is a man's privilege and the only life worth living" (Wasserman, 2003: 270).

> And I know, if I'll only be true to this glorious quest,
> That my heart will lie peaceful and calm when I'm laid to my rest.
> And the world will be better for this,
>
> That one man, scorned and covered with scars,
> Still strove, with his last ounce of courage,
> To reach the unreachable stars!
>
> ALDONZA: (*Is quite still after the song. Then pleading suddenly*) Once -just once- would you look at me as I really am?
>
> DON QUIXOTE: (*Lowering his eyes to gaze into hers*) I see beauty. Purity. I see the woman each man holds secret within him. Dulcinea.

Il brano si sviluppa per scale cromatiche, che illustrano nella loro tortuosa salita la complessità del cammino; si scioglie poi in cadenze perfette, che coronano il sogno, lasciando nell'ascoltatore un senso di soddisfazione e di compimento anche se il testo ha affermato il contrario: il sogno impossibile risulta quindi compiuto nella fusione di musica e parole, nella sua contradditoria natura. Il ritmo di bolero, sostenuto dalle percussioni a partire dalla terza ripetizione della strofa (*and the world will be better for this*…) conferisce alla canzone un aspetto marziale, tipico delle arie di Don Chisciotte fin dai tempi delle prime apparizioni nel melodramma barocco italiano (Scamuzzi, 2007); ma se allora queste sonorità riconducevano ad un sentimento comico, ricordando il *miles gloriosus* e il soldato fanfarone, negli Stati Uniti del 1965, con la guerra in VietNam in pieno corso, risuonano minacciose e gravi: accrescono la dignità del protagonista, e conferiscono nobile credibilità alla sua missione.

Questo discorso programmatico è pronunciato proprio di fronte ad Aldonza, la Maritornes, la sguattera, la "alley-cat" dell'osteria, che agli occhi di Don Quixote non è altro se non Dulcinea, incarnazione della gloria, massimo premio per la virtù dell'uomo. In lei si trovano intrecciate tutte le interpellanze del testo, ed è proprio questa che, alla fine del dramma, raccoglie il testimone dell'idealismo di Don Quixote, continuando la sua *quête* ed incoraggiando Sancho a continuare a credere: "Don Quixote is not dead. Believe, Sancho. Believe!". Wasserman la definisce essenziale per lo sviluppo dell'opera (Wasserman, 2003: 43):

> But I'm pleased in my invention of the character Aldonza, whom I describe as "a savage alley-cat, veteran if not only victor of many back-fence tussels". She's the catalyst who may make the play "work". It's she who'll make possible the climax and catharsis. Without her, there can be no play.

Principale personaggio femminile del dramma, mette insieme, come si è detto, molte figure: Aldonza, Dulcinea, Maritornes, e le prostitute dell'osteria dove Don Chisciotte viene armato cavaliere. Non è una soluzione innovativa giacché si trovano situazioni simili in molte riscritture teatrali del romanzo (Mancing, 2005). L'incontro però fra Don Quixote e Aldonza sembra risentire in particolare della lettura di Unamuno, come afferma l'autore: "If there was a guiding precept for the whole endeavor it lay in a quotation I found long ago in Unamuno: "Only he who attempts the absurd is capable of achieving the impossible"" (Wasserman, 1966: ix):

> 4. DULCINEA
> DON QUIXOTE: Dear God ... it is she! (ALDONZA *stares. He averts his eyes worshipfully*) Sweet Lady. Fair virgin. I dare not gaze full upon thy countenance lest I be blinded by beauty. But I implore thee: speak once thy name.
> ALDONZA: (*A growl*) Aldonza.
> DON QUIXOTE: My lady jests.
> ALDONZA: Aldonza!

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

> DON QUIXOTE: (*Approaching her*) The name of a kitchen scullion… or mayhap my lady's serving-maid?
> ALDONZA: I told you my name! Now get out of the way
> DON QUIXOTE: (*Smiling*) Did my lady think to put me to a test? Ah, sweet sovereign of my captive heart, I shall not fail thee, for I know. (*Singing*)
> I have dreamed thee too long,
> Never seen thee or touched thee, but known thee with all of my heart,
> Half prayer, half a song,
> Thou hast always been with me, though we have been always apart.
> Dulcinea... Dulcinea...
> I see heaven when I see thee, Dulcinea,
> And thy name is like a prayer an angel whispers
> Dulcinea... Dulcinea!
> If I reach out to thee,
> Do not tremble and shrink from the touch of my hand on thy hair.
> Let my fingers but see
> Thou art warm and alive, and no phantom to fade in the air.
> Dulcinea... Dulcinea...
> I have sought thee, sung thee, dreamed thee, Dulcinea!
> Now l've found thee, and the world shall know thy glory
> Dulcinea... Dulcinea!

Lo sguardo di Don Quixote cambia il modo che la donna ha di vedere sé stessa ed il mondo, in modo molto simile a come proponeva il filosofo nella sua *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), dove le prostitute si trasformano in figura della Maddalena:

> ¡Oh poder redentor de la locura! A los ojos de héroe, las mozas de partido aparecieron como hermosas doncellas; su castidad se proyecta a ellas y les castiga y depura. ¡La limpieza de Dulcinea las cubre y limpia a los ojos de Don Quijote! […] Recordad a María de Mágdala lavando y ungiendo los pies del Señor, y enjugándoselos con su cabellera acariciada tantas veces en el pecado.

Ad Aldonza viene quindi restituita l'innocenza, non solo in forma di verginità, ma come prolungamento dello sguardo purificante e creatore di realtà alternative di Don Quixote. Essa, sua discepola, Maddalena di questo malconcio Gesù Cristo, saprà portare avanti anche il sogno. "Believe, Sancho, believe". Attraverso di lei, Alonso Quijano morente abbandona la strada segnata da Cervantes, e per un breve momento, prima di cadere morto fra le braccia di scudiero e amata, proclama:

> I am I Don Quixote,
> The lord of La Mancha.
> Our destiny calls and we go!
> And the wild winds of fortune shall carry us onward
> O withersoever… (DON QUIXOTE *falters*)
> (Wasserman, 1966: 61)

La morte sopraggiunge inevitabile, ma Aldonza, ormai, si fa chiamare Dulcinea[8].

[8] Si noti che anche l'eternamente incompiuto film di Terry Gilliam *The Man who Killed Don Quixote*, che Wasserman conosceva ma non riuscì a vedere concluso, si serve del medesimo finale: il Sancho e la Dulcinea della situazione, dopo la morte del Cavaliere, portano avanti il suo messaggio, sentendo svegliarsi in loro l'anima di Don Quixote nel momento in cui essa spira nel corpo di Alonso Quijana.

FIGURA 2: JAMES COCO, PETER O'TOOLE E SOFIA LOREN NEL FILM DEL 1972

2. *MAN OF LA MANCHA COME* CONCEPT MUSICAL

Le considerazioni fin qui illustrate obbligano a riflettere su come si collochi *Man of La Mancha* nel contesto del musical contemporaneo. Fin dalla prima rappresentazione si è reso evidente quanto inedito, originale fosse non soltanto il tema –il mito di Don Quixote, ma anche la sua realizzazione nel mondo di Broadway, soprattutto in seno al sotto-genere del *Concept musical*. Nel corso della Guerra del Vietnam, l'anno 1965 segna l'inizio della fase definita "escalation", che vede l'incremento sistematico e continuo dello sforzo militare da parte degli Stati Uniti nel conflitto indocinese. Come si è detto, sono trascorsi appena due anni dall'omicidio di John Kennedy e inizia a definirsi la stagione della controcultura: prendono corpo i gruppi di cultura alternativa, quali gli hippy, la New Left e l'American Civil Rights Movement. All'epoca il panorama di Broadway è variegato: da una parte si apre la stagione dei *Musical Revivals*: i musical più famosi negli anni Cinquanta escono a Hollywood in versione cinematografica (1964 *My Fair Lady*, 1965 *The Sound of Music*), dall'altra il *concept musical* inizia ad affermarsi (1964 *Fiddler on the Roof*, 1966 *Cabaret*, 1968 *Hair*). Il passaggio dal *musical integrato* dell'età dell'oro (1940 – 1960, *Oklahoma!*, *Brigadoon*, *The King and I*) a nuove forme di sperimentazione è argomento scivoloso, perché nella storia del musical non vi è stato un cambiamento netto nelle forme di rappresentazione, piuttosto si è assistito a una coesistenza di più voci. La voce di maggiore sperimentazione e di rottura del paradigma è proprio il *concept musical*, perché esso cambia simultaneamente la maggior parte delle componenti del *musical integrato*; la sperimentazione incide sul tipo di trama, sulla drammaturgia, sui personaggi. La stessa definizione di *concept musical* può apparire sfuggente, per cui in questa sede si fa riferimento a John Bush Jones che parla di "issue-driven musical", definendolo come

> An "issue-driven musical" is not just one whose authors began with a theme, issue, or polemical point of view instead of with a story and characters. "Issue-driven" also describes any musical in which a social or political agenda shares center stage with plot and is absolutely inseparable from the story (or, in a revue, its songs and sketches). If things were quiet in the early 1960s, by the time *Man of La Mancha* opened in 1965 the discontent of America's youth and (mostly urban) blacks was much more visible to main-stream America. From the New Left to the hippies, Freedom Riders to urban rioters, Women's Rights advocates to Vietnam protesters, the nation was both energized and challenged by voices of dissent seeking to change government, public institutions, and social reality. Throughout this period, several important issue-driven musicals elaborated upon those troubled and exciting times. (Jones, 2003: 237)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

Wasserman sembra autorizzare la catalogazione della sua opera nel nuovo genere del Concept Musical nel momento in cui afferma "but, *au fond*, what is more subjective than a play that argues a specific philosophy?" (Wasserman, 2003: 17), pur senza avallare mai, come si è visto, una collocazione ideologicamente univoca del suo musical all'interno del dibattito statunitense contemporaneo.

Nuovamente John Bush Jones rileva come

> in writing both the play and the musical, Wasserman was more intrigued by the life of the lonely idealist Miguel de Cervantes than by his fictional alter ego, the lone knight Don Quixote de la Mancha. This fascination with both the author and his "mad knight" in part accounts for the two stories in the show running parallel: Cervantes in prison awaiting trial by the Inquisition, and the tale of Don Quixote and Sancho Panza as enacted by Cervantes and the other prisoners. (Jones, 2003: 238)

L'espediente drammaturgico di una narrazione parallela è uno degli elementi più originali in *Man of La Mancha*[9]; "the metaphor in *Man of La Mancha* for those unforgiving realities is harsh indeed: all the players, including Cervantes, are in the common room of a Spanish prison, many of them waiting to appear before the Inquisition" (Knapp, 2009: 181). Il musical è un atto unico e si svolge in una scena unica: la sala comune (*the common room*) della prigione. Cervantes con il suo assistente sono imprigionati in attesa di comparire di fronte all'Inquisizione. Prima dell'audizione, Cervantes è sottoposto a un primo processo da parte degli altri detenuti, i quali, oltre a depredarli dei propri averi, intendono bruciare il manoscritto custodito gelosamente dal poeta; questo è il pretesto per Cervantes di articolare la propria difesa sotto forma di rappresentazione teatrale:

> CERVANTES: Your Excellency, if you've no objection I should like to present it in the manner I know best … in the form of a charade.
>
> THE GOVERNOR: Charade?
>
> CERVANTES: An Entertainment, if you will.
>
> THE DUKE: Entertainment!
>
> CERVANTES: At worst it may beguile your time. (*To the PRISONERS*) And if any of you should care to enter in… […] (*General acquiescence from the PRISONERS*)
>
> CERVANTES: Then … may I set the stage?
>
> (THE GOVERNOR waves assent. The PRISONERS shift position to become audience as CERVANTES gestures to his MANSERVANT who scurries, like a well-trained stage-manager, to assist as required. MUSIC BEGINS, softly, under, as CERVANTES, seated center, begins a make up transformation through the following speech). (Wasserman, 1966[3]: 8)

La frase "may I set the stage?" rafforzata dalla didascalia sui movimenti di scena è l'avvio dell'azione drammatica; i protagonisti, Alonso Quijana che si trasforma in scena in Don Quixote, il suo scudiero, Sancho Panza, si presentano attraverso la canzone *I am I, Don Quixote*, cantata in egual misura da Don Quixote e Sancho Panza; Aldonza si presenta in un secondo momento, con *It's all the same*, introdotta dalle esclamazioni dei mulattieri.

[9] L'innovazione nella costruzione della forma drammatica, che caratterizza *Man of La Mancha*, costituisce un *unicum* nella storia del musical. È introdotta in un momento storico di forte innovazione nelle forme del narrare ed è da correlare con la coeva diffusione di impiegare un narratore (da non intendersi come il narratore brechtiano) che diviene latore dell'enunciato drammatico.

Forniamo di seguito una tabella riassuntiva dei numeri musicali presenti in *Man of La Mancha*, nella quale è indicata, oltre al personaggio, anche la funzione del numero musicale nella drammaturgia: canzone oppure *underscore*, intendendo con questo la funzione di accompagnamento musicale al pari di ciò che succede nel linguaggio filmico. Sia le canzoni, sia i numeri di accompagnamento musicale svolgono una funzione duplice: rappresentazione degli affetti opposta ad accompagnamento dell'azione. Infatti, successiva alla *Ouverture* e alla scena della prigione caratterizzata dalla breve performance di una voce sola con accompagnamento della chitarra flamenco, si apre la narrazione musicale con la canzone *I, Don Quixote*: la prima nella quale si presenta il protagonista, Cervantes, che attraverso un monologo veste il costume di Alonso Quijana, che crede di essere Don Quixote. Questa canzone svolge contemporaneamente la funzione di presentazione dei protagonisti e di rappresentazione degli affetti: Don Quixote si presenta come cavaliere errante, Sancho come suo fedele scudiero e amico; segue un blocco di tre *underscore*, musica di accompagnamento strumentale sotto dialoghi parlati. Questi numeri, invece di essere preposti alla rappresentazione degli affetti, portano avanti il dramma, ossia l'azione: la proiezione da parte di Don Quixote di un nemico, The Enchanter, la lotta contro di esso, che nella realtà sono i mulini a vento e la ripresa del motivo *I, Don Quixote*. Tutti e tre i brani sono soltanto strumentali, senza testo cantato. Si crea in questo modo una divisione netta tra canzoni, in cui sono rappresentati gli affetti e gli stati d'animo dei personaggi, e i momenti definiti "underscore", di natura meramente strumentale, in cui risiede l'avanzamento del dramma.

Tabella 1. Numeri musicali di *Man of La Mancha*

Ouverture	Personaggi	Funzione
1. Scena della Prigione	Voce e chitarra flamenco	underscore
1a. I, Don Quixote	Don Quixote e Sancho Panza	Canzone
2.The Enchanter	Orchestra / strumentale	Underscore
2a. Fight of The Windmills	Orchestra /strumentale	Underscore
2b. Man of La Mancha + 3 Man of La Mancha	Orchestra /strumentale	Underscore
3a. It's All the Same	Aldonza e i mulattieri	Canzone
4. Dulcinea	Don Quixote, coda ironica dei Mulattieri	Canzone
5. I'm Only Thinking of Him	Antonia, Padre, Governante	Canzone
6. We're Only Thinking of Him	Dr. Carrasco, Padre, Antonia e la Governante	Canzone
6a. Dulcinea	Orchestra /strumentale	Underscore
6b. The Missive	Orchestra / strumentale	Underscore con recitazione
7. I really Like Him	Sancho	Canzone
8. What Does He Want of Me?	Aldonza	Canzone
8a. Little Bird, Little Bird	Cervantes, Anselmo, Pedro e i mulattieri	Canzone e numero di danza
9. Barber's Song	Barbiere	Canzone
10. Golden Helmet of Mambrino	Don Quixote, Sancho, Barbiere e i mulattieri	Canzone

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

11. To Each His Dulcinea	Padre	Canzone
12. The Impossible Dream (The Quest)	Orchestra/strumentale	Underscore
13. The impossible Dream	Don Quixote	Canzone
14. The Combat	orchestra/strumentale	Underscore
15.The Dubbing	Orchestra / strumentale	Underscore con recitazione
15b. Knight of the Woeful Countenance	Innkeeper e Don Quixote	Canzone
16. The Abduction	Innkeeper e coro, Anselmo, Pedro e Fermina	Underscore con recitazione
17. The Impossible Dream (reprise)	Don Quixote	Canzone
17a. I, Don Quixote, Reprise	Don Quixote	Canzone
18. Moorish Dance	Coro dei Moorish	Underscore
18a. The Dubbing	Orchestra/strumentale	Underscore
19. Aldonza	Aldonza	Canzone
20. Knight of The Mirrors	Orchestra/strumentale	underscore
21. Fight Sequence	Orchestra/strumentale	Underscore
22. I'm Only Thinking of Him	Orchestra/strumentale	Underscore
23. A Little Gossip	Sancho	Canzone
24. Aldonza	Aldonza	Underscore
25. Dulcinea (reprise)	Don Quixote	Canzone
26. The Impossible Dream (reprise)	Don Quixote, Sancho e Aldonza	underscore
27. Man of La Mancha (reprise)	Don Quixote	Canzone
28. The Psalm	Padre	Canzone
29. Finale	Intera Compagnia	Canzone
30. Bows	orchestra/strumentale	Underscore
31. Exit Music	Orchestra / strumentale	Underscore

Man of La Mancha riscosse un notevole successo fin dall'apertura: nella stagione 1965/1966 a Broadway vinse cinque Tony Award: miglior musical, migliore compositore (Mitch Leigh) e migliore paroliere (Joe Darion), migliore attore protagonista (Richard Kiley), miglior direttore musicale (Albert Marre) e migliore scenografia (Howard Bay). Per avere contezza dell'impatto del musical nel mondo del musical newyorkese, oltre i premi e i riconoscimenti ottenuti, è interessante leggere le recensioni, i commenti e le notizie inerenti la produzione sul *New York Times* fra il 1965 e il 1972, anno in cui esce la versione cinematografica. Da uno sguardo panoramico, emerge un interesse crescente nei confronti dell'opera, già a partire dal 1959 quando usciva *I, Don Quixote*. Gli articoli riguardano gli aspetti più vari, dalla crescita del costo dei biglietti in base all'orario di rappresentazione alla decisione dei produttori di assumere la gestione del teatro dove va in scena il musical, al caso di furto degli incassi da parte del responsabile di biglietteria, alle varie traduzioni del musical per i palcoscenici europei, con attenzione anche alla tournée in Israele e Giappone.

Di particolare interesse appaiono due recensioni, perché si addentrano maggiormente nella struttura del Musical: la prima è di Howard Taubman "Catching Up on the Musicals" apparsa il 12 dicembre 1965; la seconda di John S. Wilson "A Magnificent Man", pubblicata il 1° settembre 1966, è una recensione sulla uscita discografica di *Man of La Mancha*.

Taubman rileva come l'allestimento (la scena unica e i cambi di scena a vista) sia ingegnoso: "they (Albert Marre, the director, and Howard Bay, the designer) have raised it and framed it ingeniously with nothing more than light and shade. They have added a great stairway that is lowered from on high to create a true storyteller's illusion". Così come apprezza le abilità del protagonista, Richard Kiley nel caratterizzare il personaggio di Don Quixote:

> Mr. Kiley's (Cervantes/Don Quixote) ability to differentiate each one so clearly becomes the musical's firmest pillar. As Cervantes Mr. Kiley is quizzical and keen, a man of intelligence humor and tolerance. He becomes Quixote under our very eyes as the pastes on mustache, pointed beard and thick eyebrows, put on a worn cuirass and seizes a lance. The change is not merely in the accouterments. The very nature of the man alters. He becomes gaunt, foolish gallant, tenderly humble. (Taubman, 1965)

Nella conclusione della recensione, Taubman riserva le critiche più aspre al Musical, intitolando la parte "Lack of Courage":

> The lyrics and music of "Man of La Mancha" do not rise much above the ordinary, and the dialogue tends to stray far from the quality of the original. But Mr. Kiley Quixote does not, nor do some of his adventures. The Don's final scene is touching, marred only by an operetta-like reprise of his "Quest" song. Too bad that "Man of La Mancha" lacked the courage of its convinctions. It need not have stooped to vulgarity and banality. Why, for example, a belly dance in its gypsy scene? Was it inserted to provide something for customers of cheap taste? Is it necessary to pander to the lowest common denominator to insure a smash hit? I don't believe it. "Man of La Mancha" is thriving in spite of its tasteless infirmities. What commends it and wins its public are the elements closest to the charm, gallantry and delicacy of Cervantes' spirit. (Taubman, 1965)

Emergono con chiarezza le perplessità sui risultati del musical: per ottenere un grande successo di pubblico, per essere un musical 'smash-hit' bisogna tendere verso il comun denominatore più basso e inseguire i gusti economici del pubblico. Gli elementi che rendono gradevole e apprezzabile il musical sono quei tratti di *charme*, cavalleria e delicatezza insiti nello spirito del testo di Cervantes.

La critica più dura a mio avviso è riguardo il finale del musical: "The Don's final scene is touching, marred only by an operetta-like reprise of his "Quest" song", soprattutto nell'individuare la ripresa delle canzoni tipica del genere dell'operetta come un elemento di banalità e una assenza di coraggio in ciò che si stava realizzando. In realtà, la ripresa delle canzoni non è caratteristica soltanto dell'operetta, quanto anche dei Revival Musical, una tradizione che prende piede a partire dagli anni Sessanta in parallelo allo svilupparsi del *concept musical* e delle forme di sperimentazione nel genere. Ad esempio, *My Fair Lady* non è un Revival Musical, né una operetta, eppure il secondo atto è basato sulla ripresa dei numeri musicali del primo atto. Gli autori, forse consapevoli di questo limite dell'opera, hanno operato altre scelte, soprattutto nel finale, quando hanno lavorato alla versione cinematografica del 1972; oltre ad alcuni tagli e la nuova scena d'apertura, il finale è differente nell'orchestrazione, che si contraddistingue per un tono maggiormente eroico e retorico.

La recensione "A Magnificent Man" di John Wilson, non più sullo spettacolo dal vivo, ma sulla registrazione discografica, ha toni più entusiastici:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

> "Man of La Mancha" is a departure from the musicals lately on Broadway. […] Mitch Leigh and Joe Darion have written a score of bristling broadness and thrust. Quixote's songs capture the glowing splendor of his vision while his romantic concept of Dulcinea is expressed in soaring melody. It is music that more from operetta than Broadway. But much of it transcends traditional operetta, particularly when Richard Kiley is applying his robust voice to it. (Wilson, 1966)

Comune alla recensione di Taubman da parte di Wilson, ma questa volta con caratterizzazione positiva, l'associazione della musica di *Man of La Mancha* allo stile dell'operetta, più che allo stile di Broadway.

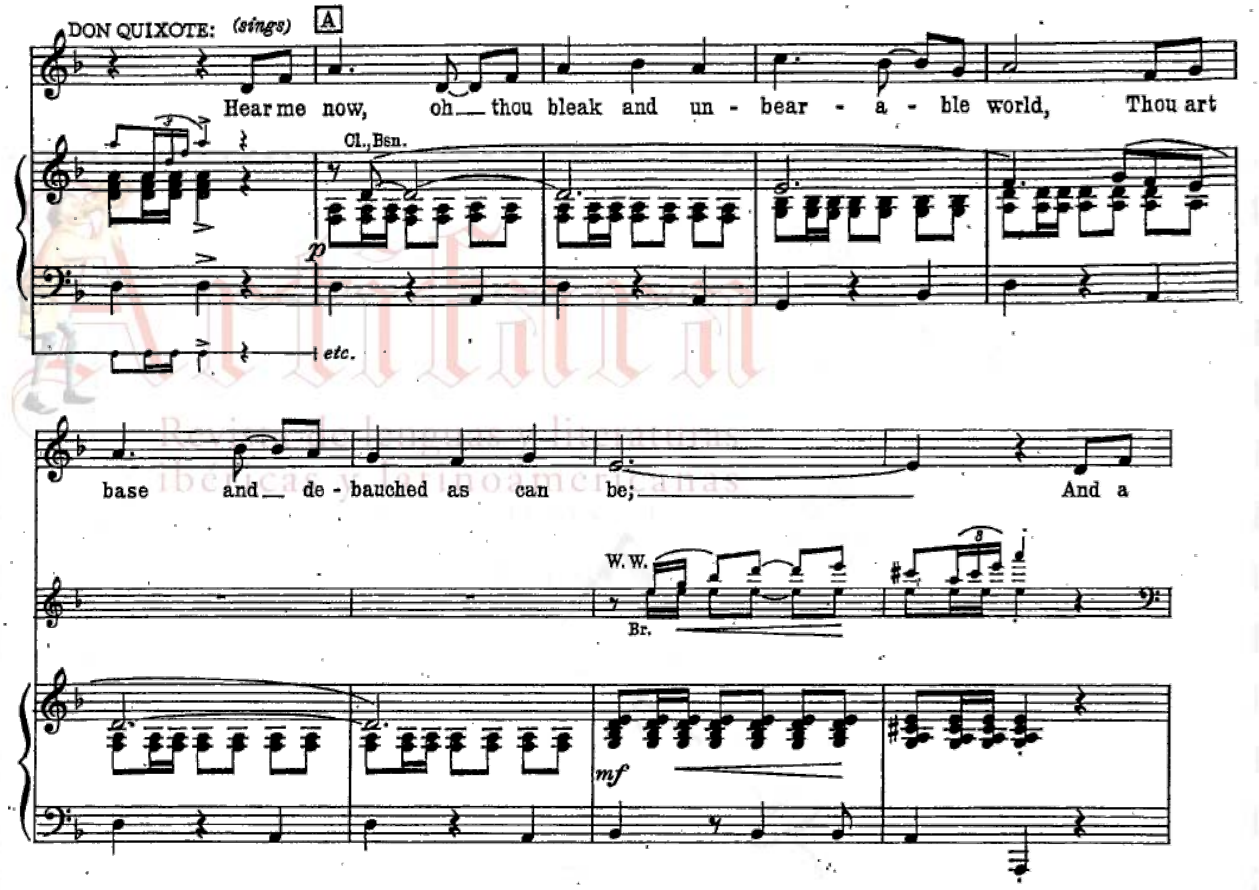
Grazie a queste due recensioni si giunge al nucleo della questione su come valutare l'impatto del testo di Wasserman su Don Chisciotte: perché nel 1965 un musical basato sull'idealismo ha avuto notevole successo e quali tecniche espressive sono state adoperate. Si è già detto come il tema idealista rispondesse a una esigenza, non soltanto propria della cultura giovanile, sempre più crescente nella società statunitense. Il team creativo di *Man of La Mancha* è stato in grado di intercettare differenti pulsioni e ricombinarle in un testo complesso e inedito per l'epoca.

Quello che è definito dai critici come "lo stile da operetta" è la risposta originale da parte del compositore ai clichés musicali e alla caratterizzazione stereotipata della Spagna. L'uso di riferimenti stilistici alla musica spagnola, dall'orchestrazione all'organizzazione del metro e del ritmo, è stata quindi interpretata dai critici quale scontato e piatto esotismo. A ben vedere, però, l'uso dei diversi riferimenti del mondo musicale spagnolo è strettamente collegato alla costruzione drammaturgica e non è banale o "da operetta" –intendendo con esso, come facevano i critici del New York Times dell'epoca, un basso livello di artigianato musicale grazie all'uso semplicistico dell'esotismo spagnoleggiante. In *Man of La Mancha* la rappresentazione della Spagna prende forma attraverso un organico non convenzionale, che vede la predominanza della chitarra, delle castagnette e l'assenza degli strumenti ad arco, l'uso, anzi la ri-mediazione di alcuni stili di danza tradizionali (in particolare la *seguidilla* e il tango), un impiego differenziato fra ritmi veloci e ritmi lenti (3/4 e 6/8) attraverso l'alternanza e la sovrapposizione di moduli metrici ternari e binari (3+3+2)[10].

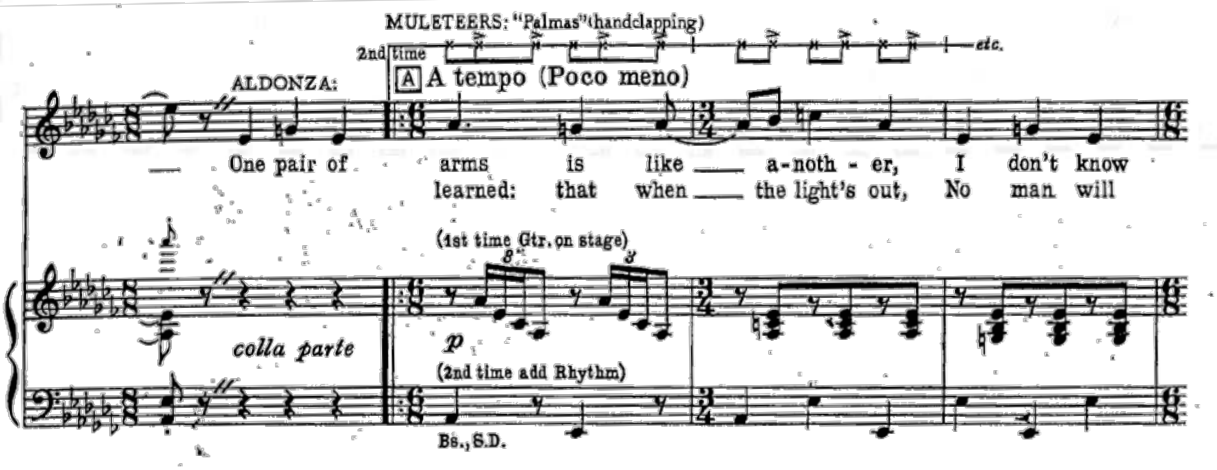
La complessità metrica assume un ruolo drammaturgico, stabilendo fra i personaggi legami e opposizioni, ad esempio l'alternanza dei metri 3/4 e 6/8 introduce nelle canzoni un carattere di danza, soprattutto creando, fin da subito, un legame fra Don Quijote e Aldonza (*I, Don Quixote* e *It's All the Same*). Nell'esempio 1, che riproduce l'antecedente del tema di Don Quijote, possiamo notare che la linea vocale del tema, sebbene sia inquadrata in una struttura metrica costante di 3/4, si struttura sulla base di una continua alternanza tra una battuta a suddivisione binaria e una ternaria: 3/8, 3/8| 2/8, 2/8, 2/8||. Nel tema di Aldonza l'alternanza nei metri è resa esplicita dall'organizzazione delle battute: l'antecedente del tema (riprodotto nell'Es. 2) è composto da due proposizioni, ciascuna delle quali prevede una alternanza di 3/4 (anacrusi, ternaria), 6/8 (binaria), 3/4 (ternaria). La struttura metrica e ritmica dei due temi è fortemente imparentata, stabilendo fin dall'inizio un legame sotterraneo fra i due personaggi.

[10] Per ulteriori approfondimenti rinvio a Carrillo Guzmán, 2010.

Es. 1. N°1a *Man of La Mancha (I, Don Quixote)*, Don Quijote. Spartito[11], batt. 6-14, antecedente del tema *I, Don Quixote*.

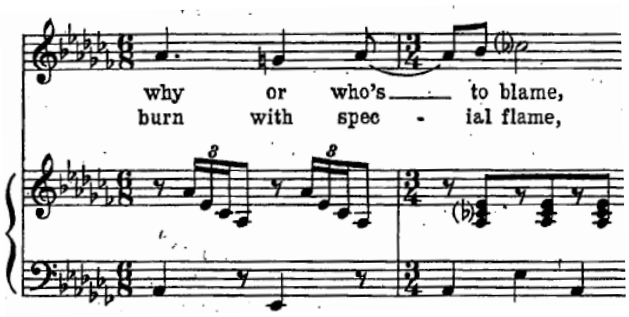


Es. 2. N° 3a *It's All The Same*, Aldonza. Spartito, batt. 18-23, antecedente del tema *It's All The Same*.



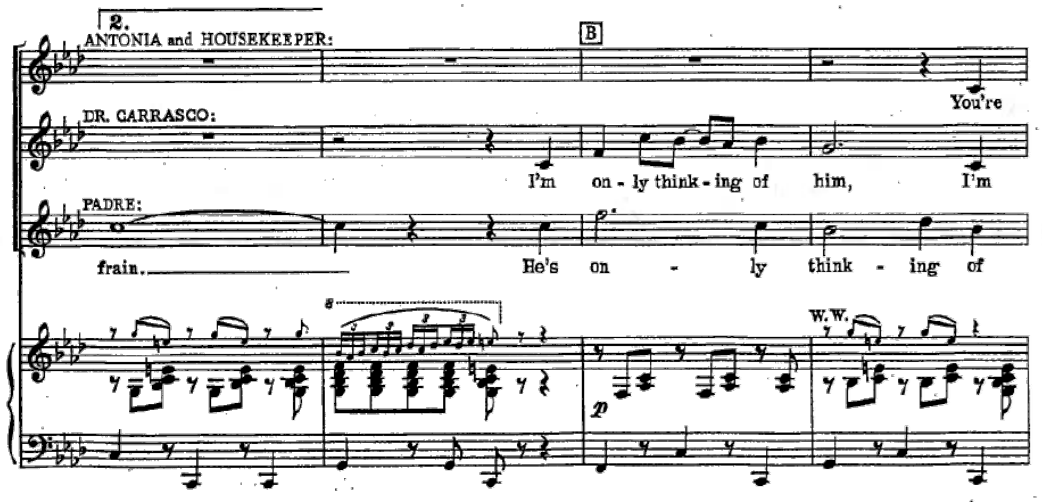
[11] Tutti gli esempi musicali sono tratti da Leigh, 1965.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X



L'idealismo di Don Quijote prende forma musicalmente in ogni sua canzone attraverso l'uso di forme di danza, quali ad esempio il *paso doble* in *I, Don Quixote*, il tempo di bolero in *The Impossible Dream (The Quest)*. Nel musical l'opposizione fra la 'realtà altra' / il sogno di Don Quijote e la realtà di Carrasco si manifesta, sempre dal punto di vista metrico e ritmico, attraverso l'uso di stili di danze diverse; se nel n° 1a, *I, Don Quixote* sopra un tempo di *paso doble* si dispiega una melodia che come si è mostrato rinvia a uno schema complesso di *seguidilla*, nella canzone n° 6, *We're Only Thinking of Him*, nella quale Carrasco, antagonista di Don Quixote, presenta la propria idea per ricondurre alla realtà l'*Hidalgo* Quijana, la stabilità metrica è data dal 4/4. La struttura interna della battuta vede una suddivisione sincopata in 3+3+2 ottavi, che si ripete ogni battuta sia nella linea vocale, che nell'accompagnamento strumentale. Il metro è quadrato, più semplice ed è reso più interessante grazie al ricorso alla sincopazione, in particolare al *tresillo*, cellula ritmica ampiamente adoperata nella musica cubana e latinoamericana. Il compositore nel caratterizzare Don Quixote, personaggio alto, e il mondo del sogno occhieggia alla tradizione della *seguidilla*, danza originaria de La Mancha, di antica e nobile tradizione, menzionata peraltro già nel *Don Quixote* di Cervantes. Al contrario Carrasco, parimenti nobile come Don Quixote, ma impermeabile al suo mondo del sogno, anzi fortemente ancorato alla realtà, è caratterizzato attraverso il *tresillo* ostinato, una forma di danza più comune e meno nobile, che ha contraddistinto altre forme di danza, come l'habanera e il tango.

Es. 3. N°6 *We're Only Thinking of Him*, Carrasco. Spartito, batt. 10-12, testa del tema *We're Only Thinking of Him*.

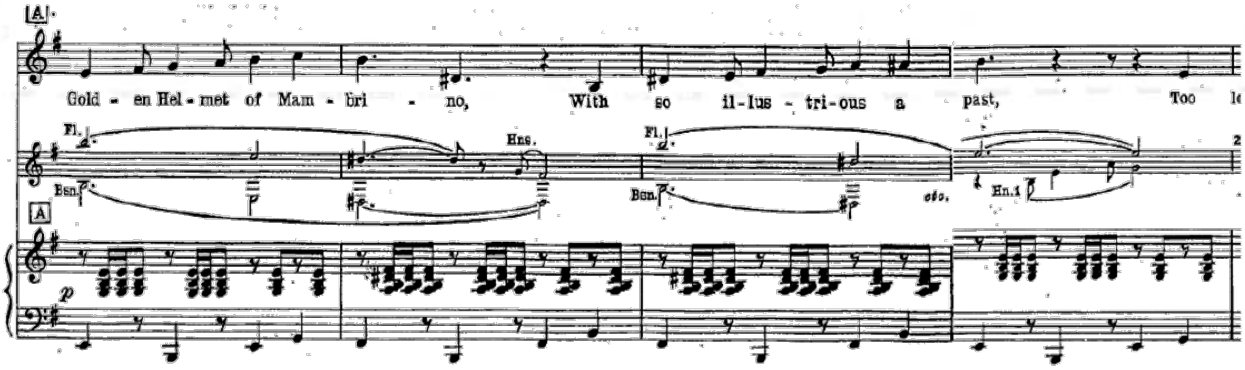


Il rango dei personaggi trova espressione non soltanto nel linguaggio, quanto attraverso lo stile del canto; il rango di appartenenza di Don Quixote è quello più alto e lo stile è ricercato, la lingua talora arcaica; Aldonza ha uno stile basso, perché la sua estrazione sociale è molto bassa, però essa, Dulcinea per Don Quixote, nella canzone *What Does He Want Of Me?* sa assumere alcuni tratti musicali dalla canzone *Dulcinea*, elevando il suo rango.

Questo processo è ancora più evidente nel finale *The Death of Alonso Quijana*, in cui Aldonza si presenta all'hidalgo morente come Dulcinea, cantandone la melodia; dopo la ripresa musicale di *The Impossibile Dream* e di *I, Don Quixote*, una volta morto Alonso Quijana/Don Quixote, Aldonza/Dulcinea conforta Sancho affermando "Don Quixote is not dead. Believe, Sancho, Believe!" sul De Profundis recitato dal curato e lo stile espressivo di Aldonza/Dulcinea si caratterizza come appartenente al rango alto, nobile simile a quello di Don Quijote e non più come la prostituta della taverna, perché Aldonza nel rendere l'ultimo saluto all'hidalgo sposa le illusioni di Don Quixote, quindi canta nel suo medesimo registro espressivo – sovrapponendo inoltre un metro vocale differente rispetto al metro strumentale, come faceva Don Quixote.

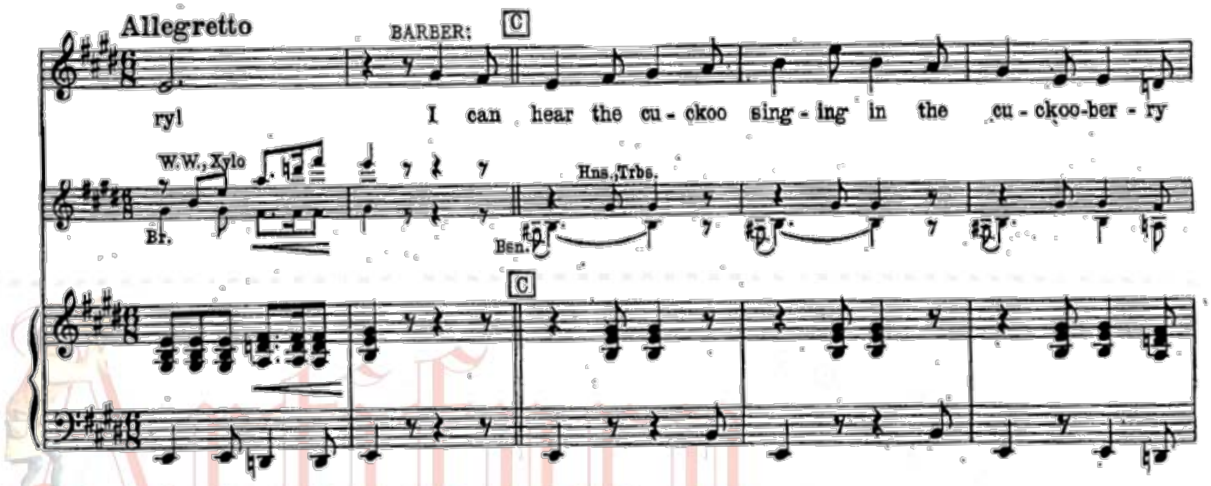
Questa differenza fra personaggi alti e bassi è immediatamente palese in due canzoni, la n° 9, *Barber's Song* e n° 10 *Golden Helmet of Mambrino*; dal punto di vista di sviluppo drammaturgico svolge una funzione di preparazione al climax, che si raggiunge due canzoni dopo, con *The Impossibile Dream (The Quest)*, attraverso il ricorso al momento ironico, infatti a metà di *Golden Helmet of Mambrino* nella partitura si trova l'indicazione "pantomima", –da parte degli autori è un omaggio alle consuetudine dei musical dell'Età dell'Oro: il momento buffo di pantomima, che ha assunto la forma della barber's song. Dal punto di vista musicale il tema che apre il n°10, *Golden Helmet of Mambrino*, cantato da Don Quixote (es. 4) presenta un pattern basato su un continuo scivolamento metrico, dunque una struttura ritmica complessa, pur se sempre echeggiante di forme di danza spagnola. Il pattern è composto da 3/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8; al contrario il tema fondamentale del n° 9 *Barber's Song* (es. 5), poi ripreso come tema contrastante del barbiere e di Sancho a metà del n°10, ha un ritmo regolare, elementare e quadrato, per giunta eseguito in una *texture* omoritmica.

Es. 4. N° 10 *Golden Helmet of Mambrino*, Don Quixote. Spartito, batt. 3-5, testa del tema *Golden Helmet of Mambrino*



DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

Es. 5. N°10 *Golden Helmet of Mambrino*, Barbiere. Spartito, batt. 19-22, inizio del tema del Barbiere.



In *Man of La Mancha* lo scontro fra realismo e idealismo è espresso nei quattro personaggi: Il duca/Carrasco e Cervantes/Don Quixote; lo scontro di visioni trova espressione nelle canzoni e attraverso lo stile musicale. Raymond Knapp a proposito nota come le canzoni siano un importante mezzo per negoziare fra mondo interno ed esterno (Knapp 2009, p. 189), facendo riferimento sia al doppio livello della rappresentazione in *Man of La Mancha*, sia al contesto storico-sociale nel quale il musical ha origine.

3. *ONWARD TO GLORY WE GO!*

Tirando le fila del discorso fin qui sviluppato su drammaturgia e musica, si può affermare che la fortuna di *Man of La Mancha* nel mondo del musical sia dovuta alla sua capacità di interpellare, oltre alla classe media frequentatrice dei teatri fino agli anni Sessanta, anche gli ambienti della controcultura, negli stili di vita alternativa, cassa di risonanza del *concept musical* dopo l'esplodere della contestazione. Tuttavia il musical di Wasserman non è mai stato assorbito come vessillo di alcuni ideali in opposizione ad altri. *Man of La Mancha* nasce come un prodotto potenzialmente di massa; vince il Tony Award come miglior musical nella stagione 1965/1966 e poi si avvia verso numerose tournée con traduzioni in molte lingue, con sempre chiaro l'unico obiettivo: non la contestazione, ma il *sold out* al botteghino. Opere come *Hair* (1968) invece nascevano come espressione della controcultura, del movimento hippy e di fervente opposizione alla guerra in Vietnam, alla guerra *tout court*, mentre *Man of La Mancha*, con le sue interpellanze (la nostalgia, l'innocenza, il sogno) rimaneva fungibile prima e dopo il Vietnam, negli Stati Uniti di Kennedy, di Nixon o di Obama.

È stato sostenuto (Scamuzzi, 2017) che la capacità interpellante di Don Chisciotte e del *Chisciotte*, la sua intrinseca liminarità –fra reale e immaginario, fra presente, passato e futuro– permette di forzare le barriere del genere musicale in cui viene a trovarsi, dando talvolta vita a forme nuove o innovate. Lo stesso si può sostenere nell'ambito del musical: l'esistenza delle interpellanze, da subito percepite come "aggressive idealism", permette all'opera, pur redatta secondo gli schemi del *musical integrato* e con un occhio rivolto all'operetta, di protendersi verso il genere del *concept musical*, che andava definendosi proprio in quegli anni. *Man of La Mancha* si può considerare un raffinato *concept musical* grazie anche alla specificità del suo linguaggio musicale: il trattamento, inedito per l'epoca, dell'organico (l'assenza *in toto* degli archi), e la duttilità dello stile musicale dei personaggi, resi capaci di evolvere nel corso della

composizione, sovvertendo le gerarchie iniziali[12]. Don Chisciotte, ancora una volta, segna un punto d'arrivo ed insieme un punto di partenza: "Onward to glory we go!"

Bibliografia

ALTHUSSER, Louis (1970) "Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)", *La Pensée*, 151, juin, pp. 67-125.

—— (1976) "Reply to John Lewis", in *Essays in Self Criticism*, London Atlantic Highlands, N.J., NLB Humanities Press, pp. 35-78.

CARRILLO GUZMÁN, Mercedes del Carmen (2010) "Dramaturgia musical de *Man of La Mancha*", in *Visiones del* Quijote *en la Música del Siglo XX*, a cura di Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 547-563.

CLOSE, Anthony (1978), *The Romantic Approach to Don Quixote*, Cambridge, Cambridge University Press.

DEL RÍO, Ángel (1959) *La profesión de Don Quijote*, review, in "Revista Hispánica moderna", 25 (1/2), 1959, pp. 97-99.

FLORES, Ángel e Maír José BENARDETE, eds. (1947) *Cervantes Across the Centuries. A Quadricentennial Volume*, New York, The Dryden Press.

FRANK, Bruno (1934) *A Man Called Cervantes*, trad. Helen Tracy Porter-Lowe, London, Cassell.

HERRANZ, Ferrán (2016) *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra.

IFFLAND, James (1987a) "On the Social Destiny of Don Quixote: Literature and Ideological Interpellation: part I", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 20.1 (spring), pp. 17-36.

—— (1987b) "On the social destiny of Don Quixote: Literature and Ideological Interpellation: part II", *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 20.2 (autumn), pp. 9-27.

JONES, John B. (2003) *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Lebanon (NH), The Brandeis University Press.

KNAPP, Raymond (2009) *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, Princeton University Press.

LEIGH, Mitch, Joe DARION, Dale WASSERMAN (1986) *Man of La Mancha, vocal score*, piano red. M. G. Frank, ed. L. Flato, Port Chester, NY, Cherry Lane Music co.

Man of La Mancha (1972) film, dir. Arthur Hiller, con Peter O' Toole, Sofia Loren, James Coco, Napoli/Roma, Produzioni Europee Associati (PEA), Film.

MARTUCCELLI, Danilo (2014) *Les societés et l'Impossible: les limites imaginaires de la réalité*, Paris, Armand Colin.

MAZZOCCHI, Giuseppe (2003) "*Dichosa edad y siglos dichosos*: Don Chisciotte e l'età dell'oro", in *Millenarismo ed Età dell'Oro nel Rinascimento*, atti del XIII convegno internazionale

[12] Per ulteriori approfondimenti si veda Iffland (1987[b]).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3715
Artifara, ISSN: 1594-378X

(Chianciano – Montepulciano – Pienza 16-19 luglio 2001), Firenze, Fanco Cesati, pp. 371-388.

NAVASKY, Victor S. (2003) *Naming Names*, New York, Hill & Wang.

NIEBUHR, Reinhold (2008) *The Irony of American History*, Introduction by Andrew J. Bacevich, Chicago University Press.

PUTNAM, Samuel (1956) *The Portable Cervantes*, New York, Penguin.

RIVERO IGLESIAS, Carmen (2011) "La interpretación idealista del Quijote", in *ead*. (ed.), *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 381-396.

SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto (2007) "Cervantes Takes Some Detours to End up in Broadway: Re-imagining Don Quijote in *Man of La Mancha*", in *Cervantes and / on / in the New World*, eds. J. Vélez Sanz e N. Romero Díaz, Juan de la Cuesta, Newark, pp. 179-212.

SCAMUZZI, Iole (2007) *Encantamiento y transfiguración, Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo.

—— (2017) "Don Chisciotte fra opera barocca e opera buffa", in *23 Aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, ed. F. Marenco e A. Ruffinatto, Il Mulino, Milano.

TAUBMAN, Howard (12.12.1965) "Catching Up the Musicals", in *The New York Times*.

UNAMUNO, Miguel de (2011[2]) *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. A. Navarro, Madrid, Catedra.

VAN DOREN, Mark (1958) *Don Quixote's Profession*, New York, Columbia University Press.

WASSERMAN, Dale (1966[2]) *Man of la Mancha*, New York, Random House, 1966.

—— (1966[3]) *Man of la Mancha – Script*, New York, Sam Fox Publishing Company, Inc.

—— (1999) "Don Quixote as Theatre", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.1, pp. 125-130;

—— (2001) "A Diary for *I, Don Quixote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 21.2, pp. 117-123.

—— (2003) *The Impossible Musical*, New York, Applause.

WILSON, John S. (01.09.1966) "A Magnificent Man", *The New York Times*.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Combinaciones léxicas fijas y determinante en español e italiano

SIMONE GRECO
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Resumen
El objetivo de este artículo es el estudio de las combinaciones léxicas fijas en español y en italiano, a fin de observar si la presencia de determinante (artículo determinado e indeterminado) condiciona la reconstrucción del sintagma en las dos lenguas afines. El análisis parte de la tesis de que la tendencia composicional similar de ambas lenguas puede verse afectada por algunas excepciones en los constituyentes, puesto que estos revelan una correspondencia no constante en lo que concierne a la selección del determinante (Greco, 2007: 158).

Palabras clave: combinaciones léxicas fijas, presencia de determinante, tendencia composicional, análisis contrastivo, equivalencia.

Riassunto
Obiettivo del presente articolo è lo studio delle combinazioni lessicali fisse in spagnolo e in italiano, al fine di osservare l'incidenza della presenza di determinante (articolo determinativo e indeterminativo) nella ricostruzione del sintagma nelle due lingue affini. L'analisi parte dall'assunto che la tendenza composizionale simile delle due lingue possa essere indebolita da alcune eccezioni nei costituenti, dato che queste rivelano una corrispondenza non costante per quel che riguarda la selezione del determinante (Greco, 2007: 158).

Parole chiave: combinazioni lessicali fisse, presenza di determinante, tendenza composizionale, analisi contrastiva, equivalenza

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de las combinaciones léxicas[1] es importante tanto para un conocimiento más profundo de la lengua nativa, como para un avance más tangible en la interlengua, durante el proceso de aprendizaje de una nueva. Asumimos, por ello, que hablar en una lengua no es expresarse con su léxico, sino según su léxico (Greco, 2017: 95).

Lo anterior es aún más significativo si se considera la importancia de la presencia o ausencia de determinante[2] en estas secuencias prefabricadas del lenguaje, a la luz del parecido —objetivo, en muchos casos, y tan solo supuesto, en muchos otros— entre español e italiano.

La selección del determinante puede llegar a dificultar, si no el aprendizaje global, sí la realización lingüística, con implicaciones no solo en los aspectos didácticos, sino también en la actividad de traducción escrita u oral. Los dos códigos —esta es nuestra hipótesis— pueden diferir justo precisamente en la selección del determinante en las combinaciones léxicas, cuya

[1] Para profundizar en el estudio de las combinaciones léxicas, resulta imprescindible la consulta de la sección de Léxico del portal de lingüística *Contrastiva*, plataforma dirigida por Félix San Vicente.
[2] Para un primer acercamiento a la diferencia de uso del determinante entre español e italiano, resulta fundamental consultar los detalladísimos casos contemplados en los relativos apartados del *Manual de gramática italiana* (2011: 40 – 41) y de la *Grammatica spagnola* (2019: 54 y ss.) de Manuel Carrera.

Simone GRECO, "Combinaciones léxicas fijas y determinante en español e italiano", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 127-149.
Recibido el 05/12/2019 · Aceptado el 04/05/2020

presencia, no constante en el mismo idioma y no siempre paralela entre los dos, la configura como motivo de indagación en el que cabe profundizar.

2. LAS COMBINACIONES LÉXICAS

Es opinión compartida por la mayoría de los profesionales de la enseñanza de lenguas que el aprendizaje de un idioma debe necesariamente prescindir de la reproducción mnemónica de la terminología estudiada, en el mejor de los casos, a la luz de su traducción, ya que aprender una lengua es un proceso que no prevé ninguna esquematización en listas, sino el análisis puntual de una red de palabras nada casual.

Aprender una lengua, por tanto, no es cuestión de sumar palabras que se van memorizando y almacenando paulatinamente, sino, sobre todo, un *proceso cualitativo*, *gradual*, *multidimensional*, *procesual* y *dinámico*, en el que, de acuerdo con Higueras (2006: 13), la información léxica se actualiza continuamente, para generar otra, nueva y cada vez más detallada, según una "intricada red de relaciones".

> Aprender una palabra consiste en mucho más que comprender su significado: es un proceso que reestructura el conocimiento previo gracias a la información nueva; es decir, que cada vez que se aprende una nueva entrada léxica se realizan las operaciones pertinentes para diferenciarla de otras conocidas (y este proceso es personal y diferente en cada alumno) y para asociarla con las que ya se dominan, y, de esta forma, la nueva unidad léxica encuentra su lugar adecuado en la red que forma en el lexicón.

El análisis de esta red de palabras debe ser el principal objetivo didáctico, ya que contiene combinaciones auténticas y recurrentes entre los constituyentes del vocabulario, las cuales forman parte del acervo léxico de los hablantes y que, por lo tanto, no se producen en el acto de habla, sino que se repiten en él:

> L'aspetto più importante della lingua è comunicare significato e ciò che più è portatore di significato è il lessico, ma non inteso come singoli vocaboli con la loro traduzione. In realtà, molte parti della lingua sono utilizzabili solo in abbinamenti fissi, forti o frequenti, cioè in unità indivisibili o solo parzialmente modificabili. (Juri-Zanolari, 2005: 1)[3]

Así pues, se les brinda a los alumnos la doble oportunidad de fijar la atención en piezas lingüísticas reales y frecuentes de la lengua extranjera (LE, a partir de ahora) y de saberlas proponer con éxito en sus actuaciones, a fin de que "desarrollen gradualmente sistemas no para encajar piezas y construir segmentos, sino para identificar las partes constituyentes dentro de esos segmentos" (Higueras, 2006: 10).

En la asimilación de una combinación léxica, en efecto, se condensa la naturaleza propia del discurso, por lo que el uso de la unidad sintagmática necesariamente aporta a la actuación lingüística fluidez, precisión semántica y una correcta coordinación sintáctica:

> Las frases que se adquieren como un todo son la fuente principal para el dominio del sistema sintáctico. De hecho, los nativos, que pueden optar entre la creación —usando la competencia gramatical— y la repetición de unidades fraseológicas almacenadas como un todo, prefieren esta última opción. La idea esencial es que para

[3] Traducción al español (a no ser que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras): "El aspecto más importante de la lengua es comunicar significado y el mayor aportador de significado es el léxico, pero no entendido como vocablos aislados con su traducción. En realidad, muchas partes de la lengua se pueden utilizar solamente en combinaciones fijas, fuertes o frecuentes, es decir, en unidades indivisibles o solo parcialmente modificables."

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

> ganar fluidez necesitamos adquirir una buena cantidad de *ítems* fijos o semifijos prefabricados y tenerlos listos para usar. (Alonso, 2003: 10)

Definimos las unidades léxicas como "ítems que consisten en una o más palabras", separadas por espacios en la escritura y por pausas en la cadena oral (Higueras, 2006: 14). De acuerdo con Gómez (1997: 73 y 74), optamos por dividir el variado conjunto de estas unidades léxicas en dos bloques: por un lado, el formado por palabras de clase abierta (unidades léxicas de contenido: sustantivos, adjetivos, verbos) y cerrada (unidades léxicas funcionales: artículos, preposiciones, pronombres, etc.); por otro, el formado por combinaciones de varias palabras[4], que se aprenden y se usan como un todo. El segundo bloque estaría formado por (Pamies, 2019: 105 y ss.)

CITAS NO SENTENCIOSAS	*La suerte está echada*
COLOCACIONES	*Fumador empedernido*
COMPARACIONES ESTEREOTIPADAS	*Fiebre de caballo*
CONSTRUCCIONES DE VERBO SOPORTE	*Dar pena*
CONSTRUCCIONES ONÍMICAS	*Casa Blanca*
CONTRARREFRANES	*El que madruga, apechuga*
ESLÓGANES	*Si bebes no conduzcas*
FÓRMULAS RUTINARIAS O PRAGMATEMAS	*¡Muchas gracias!*
LOCUCIONES	*Ir al grano*
PAREMIAS	*Quien siembra vientos recoge tempestades*
VERBOS SINTAGMÁTICOS.	*Venirse abajo*

Ahora bien, dentro de este conjunto, las colocaciones[5] y las locuciones[6] son tipos fundamentales de combinaciones léxicas, ya que las coincidencias de elementos léxicos que estas implican afectan a una parte significativa de la LE y revelan las posibilidades combinatorias del vocabulario:

> Trabajar las colocaciones es imprescindible […], ya que un buen conocimiento de ellas permite expresarse con precisión, a pesar de que los conocimientos gramaticales no sean muy profundos. (Higueras, 2006: 31)

Profundizar en las características de estas unidades multipalabras del eje sintagmático resulta clave en la didáctica de las lenguas (Greco, 2007: 66), ya que estas realizaciones corresponden a una parcela de lenguaje idiosincrásica:

> El aspecto colocacional es esencial en el proceso de adquisición de una lengua, puesto que el *desconocimiento de las restricciones combinatorias de las palabras en una lengua separa al no nativo de las producciones del nativo*. (Higueras, 2006: 29)

[4] Cabe observar que existe una amplia gama de unidades léxicas, dotadas de carácter figurado e idiomático, cuyo tratamiento lingüístico-traductológico resulta muy interesante desde una perspectiva contrastiva entre el español y el italiano (Trovato, 2018: 418-420).

[5] Las colocaciones léxicas son combinaciones típicas y recurrentes de dos constituyentes, entre los cuales existe cierta afinidad, que podrían considerarse como teselas del mosaico de la lengua que la rutina expresiva de los usuarios ha encajado. Se trata, esencialmente, de la unión de dos lexemas que se encuentra a medio camino entre las combinaciones libres y las combinaciones fijas, cuyo significante y significado resultan, respectivamente, de la adición del significante y del significado de los lexemas simples (Greco, 2007: 67).

[6] Las *locuciones* son unidades sintagmáticas que se caracterizan por presentar menor flexibilidad formal que las colocaciones y expresar una significación en el marco de una estructura fijada por la tradición lingüística: son fórmulas estereotipadas de dos o más palabras que tienen entre sus elementos una completa cohesión semántica y morfosintáctica, por lo que presentan estabilidad del sintagma y unidad de sentido (Greco, 2007: 71).

Por tanto, su explotación en el aula es muy importante a la hora de proponer un estudio contrastivo[7] de los códigos implicados en el proceso de aprendizaje:

> En cuanto al nivel en el que se deben empezar a enseñar, no soy partidaria de dejarlas solo para niveles avanzados, como indica el *MCER*. El aprendizaje de algunas de estas expresiones es muy gratificante para el estudiante, ya que siente que su lengua "se parece un poco más" a la de los nativos. (Serradilla, 2014a: 81)

De esta manera, se impulsa al alumno a reflexionar sobre el uso efectivo de la LE y de la lengua materna. Puesto que la modulación eficaz del sintagma es cuestión de vínculos léxicos, hay que apropiarse de ellos y aprovecharlos en la aproximación a la lengua meta. Lo dicho, además, explica el vínculo de la traducción con el conocimiento de las combinaciones léxicas, dado que el acto traslativo debe dar como resultado una formulación acorde con la posibilidad combinatoria de la lengua de acogida, según las tendencias asociativas de los lexemas y de las palabras en unidades sintagmáticas léxicas.

Para garantizar la continuidad comunicativa y establecer un puente interlingüístico entre las dos culturas, la actividad de traducción debe poder acceder al vocabulario de ambas lenguas y no solo basarse en la consulta de diccionarios. El conjunto de circunstancias que rodean una situación comunicacional y los elementos lingüísticos que incluyen, preceden y siguen a una palabra son tan importantes como la unidad léxica misma, por lo que resultan imprescindibles en la descodificación en una lengua y la codificación en la otra.

3. LA PRESENCIA DE DETERMINANTE EN LAS COMBINACIONES LÉXICAS

La presencia o ausencia de determinante en las combinaciones léxicas es una cuestión que requiere una profundización, ya que desempeña un importante papel en el análisis léxico y en la clasificación de las colocaciones y locuciones del español y el italiano. Se intentará examinarla desde una óptica meramente lingüística y también en función del aprendizaje de las lenguas y de la traducción.

Con respecto a los casos sin determinante, Bustos (2003: 173) habla de combinaciones lexicalizadas:

> Las combinaciones del tipo *dar orden* y *dar alcance* representan la cristalización de una secuencia léxica a partir de una configuración sintáctica. Esta fijación se da por un proceso de lexicalización. El carácter de sintagma se pierde para dar lugar a una unidad léxica.

Según esta explicación incorporacionista, el constituyente verbal (CV, a partir de ahora) englobaría al constituyente nominal (CN, a partir de ahora), posibilitando, de hecho, su expresión; esto quedaría avalado, además, por la frecuente existencia de verbos simples correspondientes (*dar saltos* > *saltar*, *dar abrazos* > *abrazar*, *hacer caricias* > *acariciar*):

> En las combinaciones sin determinante del tipo *dar orden* y *dar alcance*, el sustantivo se incorpora al verbo para dar lugar a una unidad compleja mediante un proceso sincrónico y productivo. (Bustos, 2003: 173)

Los dos constituyentes, por lo tanto, se fusionarían para formar un único elemento oracional. Es importante subrayar que no hay diferencias entre sustantivos singulares y plurales, como sigue evidenciando Bustos (2003: 173), citando la tesis de Wonder (1990: 153 y ss.):

[7] Higueras (2006: 31) opina que es mejor detenerse en las combinaciones que difieren entre los idiomas implicados.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

> El verbo y el sustantivo forman un complejo verbal semánticamente indivisible. El sustantivo pierde su capacidad referencial y también la flexión. Se trata de sustantivos en singular sin determinante cuya función consiste en acotar el significado verbal. El plural (*ese chico se hizo lenguas de ti*), cuando aparece, es puramente convencional y no implica una verdadera pluralidad.

El CV y el CN solo se activarían al coocurrir y, a este respecto, Bustos (2003: 173) cita a Masullo (1996: 176):

> Los *verbos ligeros* o *livianos*, como *hacer*, *dar*, *tomar*, etc., carecen de contenido semántico propio. Son functores que transforman una categoría gramatical en otra: *uso* se transforma en verbo gracias al verbo liviano *hacer* (*hacer uso*).

Sin embargo, la misma supuesta incorporación y la formación de la unidad oracional contrasta con algunas características de estas unidades que Bosque (1996) detecta —son las tres primeras reflexiones que presentamos a continuación— y que Bustos (2003: 175 y ss.) pone de relieve e integra:

- el CN puede ser el antecedente de un relativo (*me hace ilusión* > *la ilusión que me hace*;
- el CN puede aparecer topicalizado o focalizado, es decir, posicionado al inicio de la frase (*miedo no da*; *miedo me da*);
- adyacencia estricta inconstante (*leía incluso tebeos*; *no acepta ni siquiera consejos*);
- falta de productividad, lo que genera irregularidad (las combinaciones *dar brillo* y *dar luz*, por ejemplo, no tienen el mismo valor conceptual, si bien los constituyentes nominales comparten el campo semántico; asimismo, la combinación *dar guerra* no puede originar **dar conflicto*, a pesar de la relación sinonímica de los significantes);
- cualquier combinación imaginable de CV y CN sin determinante daría lugar a un predicado complejo (*tengo hambre*, *da hambre*, *siento hambre*, *sufro hambre*, *veo agua*, *oigo ruido*, *tengo trabajo*, *gano dinero*, etc.).

En lo tocante a este estudio y a la incidencia que lo anterior podría tener en su avance, suscribimos dichas críticas y proponemos diferenciar entre unidades con verbo soporte (VS, a partir de ahora) y unidades con verbo pleno (VP, a partir de ahora).

3.1 El determinante con VS y VP

Miguel (2011: 140 y ss.) traza los criterios utilizados habitualmente para discriminar un VS:

- Verbo normalmente polisémico con escaso significado predicativo, que se va "rellenando" en función del sustantivo con el que se combine.

- Verbo prescindible:

(1)
a. *Luis dio un paseo por el parque*[8]
b. *El paseo de Luis por el parque*

- Construcción intercambiable con una única pieza léxica:

[8] Los ejemplos 1 – 4 son de Miguel (2011: 140 y ss.).

(2)
a. *dar un paseo*
b. *pasear*

(3)
a. *echar una carrera*
b. *correr*

- Doble análisis del sintagma preposicional. En (4*a.*), es posible la extracción del complemento directo como un conjunto (4*b.*) o la extracción solo del complemento nominal, dejando el complemento preposicional a la derecha del verbo (4*c.*):

(4)
a. *Luis dio una explicación de su reacción*
b. *La explicación de su reacción que Luis dio*
c. *La explicación que dio Luis de su reacción*

- Comportamiento aparentemente irregular del verbo, como en el caso de la pasivización y la pronominalización.
- Inserción imposible de posesivos ante el sustantivo que acompaña al verbo:

(5)
a. *Luis le dio mi caramelo a su sobrino*
b. **Luis dio mi paseo por el parque*

Miguel subraya, asimismo, la falibilidad de estos criterios y, formulando una propuesta de análisis (2011: 143 y ss.), afirma que la utilización de un VS activa "una negociación, un proceso general de concordancia de los rasgos subléxicos de verbo y nombre que genera los distintos significados de la construcción en función de la aportación de uno y otro".

Por lo que respecta a la discriminación entre combinaciones con VS y combinaciones con VP, se ha comprobado que existe cierta correspondencia entre el uso de una combinación con verbo de apoyo y la posibilidad de recurrir a un verbo simple para sustituirla, de acuerdo con la teoría incorporacionista, pero añadimos que es imprescindible que el verbo simple proceda del sustantivo utilizado o de un sinónimo:

(6) *dar abrazos*: abrazar
(7) *coger berrinches*: emberrincharse
(8) *dar miedo*: asustar
(9) *dar / hacer mimos*: mimar
(10) *dar paseos*: pasear
(11) *tener ganas*: desear
(12) *tener miedo*: asustarse
(13) *tomar contacto*: contactar
(14) *tomar decisiones*: decidir

Si resulta imposible especificar el verbo simple, evidentemente el verbo de la combinación será un VP. Por ejemplo, el sustantivo 'dinero' en (15*a.*) no remite a ningún verbo simple; podría, eso sí, evocar el verbo *pagar*, pero este, en todo caso, no procedería del sustantivo y no podría intercambiarse siempre con la combinación:

(15)
a. *dar dinero*
b. *me dio dinero para que no lo denunciara*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

c. *me pagó para que no lo denunciara*
d. *me ha dado dinero solo para un helado*
e. **me ha pagado solo para un helado*

Lo mismo ocurre con el sustantivo 'número' en (16), que nada tiene que ver con el verbo *numerar*:

(16) *dar el número*

Las unidades con VS, en muchos casos, pueden funcionar como definidores[9]:

> La construcción con verbo soporte es una unidad sintáctica y semántica y generalmente puede ser sustituida por un verbo simple semánticamente (y en muchos casos morfológicamente) homólogo. (Buckingham, 2009: 20)

He aquí algunos ejemplos que corroboran lo expuesto anteriormente:

(17) *dar asco*: repugnar
(18) *dar saltos*: saltar
(19) *encontrar reconocimiento*: ser reconocido
(20) *hacer preguntas*: preguntar
(21) *poner ejemplos*: ejemplificar
(22) *poner énfasis*: enfatizar
(23) *tener admiración*: admirar
(24) *tener retraso*: retrasarse
(25) *tomar contacto*: contactar
(26) *tomar precauciones*: precaucionarse

En las unidades con VP como (27) y (28), en cambio, la significación no puede prescindir de la unión de los significados de los dos constituyentes:

(27) *contar / dar dinero*
(28) *pintar cuadros*

En *dar saltos*, por ejemplo, es el sustantivo el que constituye el núcleo semántico, si bien el verbo "no está vacío de significado[10], sino que contiene rasgos mínimos de su definición" (Miguel, 2011: 144), mientras que en *contar / dar dinero* y *pintar cuadros* el verbo añade, evidentemente, información imprescindible:

> El verbo soporte se limita a expresar valores aspectuales, la expresión de causatividad o diátesis, además de expresar las marcas gramaticales. No obstante, en combinaciones libres el mismo verbo expresa un sentido pleno (por ejemplo, en *dar cumplimiento*, el verbo soporte no expresa el sentido recto de *dar* que expresa como verbo pleno en *dame un lápiz*). Es decir, la desemantización del verbo soporte está en claro contraste con el sentido pleno que el verbo conserva en otros contextos. […] Es

[9] Aunque las construcciones con verbo de apoyo (CVA) admiten muchas veces paráfrasis formadas con verbos relacionados morfológica o léxicamente con el sustantivo que los conforma, no siempre existe una contrapartida verbal para una CVA: es el caso de *dar una vuelta*. Por tanto, no podemos usar esta propiedad como parámetro discriminador (Miguel 2011: 142).

[10] A este respecto, resulta muy interesante la *hipótesis de compatibilidad semántica* de Sanromán (2013: 388), quien afirma que los verbos soporte "tienen significado léxico por sí mismos y, en consecuencia, su selección como colocativos, por parte del nombre con que coocurren, no se realiza de manera arbitraria, sino que se basa en su significado". Por tanto, postula que los verbos soporte "se relacionan con el nombre con el que forman una CVA y con el verbo pleno correspondiente en virtud de vínculos semánticos, esto es, un componente semántico, presente en el verbo pleno, que se repite, total o parcialmente, en el VA y en el nombre".

> el sustantivo por tanto el que expresa el principal sentido en la construcción. (Buckingham 2009: 19 y 20)

Por tanto, considerando las peculiaridades semánticas subrayadas, condensando y modificando sustancialmente lo conceptualizado por Pamies (2019: 108 – 109) para las construcciones de verbo soporte, resultaría útil registrar:

- las **frases con VP como colocaciones** (*corregir exámenes*, *detectar colocaciones*, *marcar errores*, etc.);

- las **frases con VS como combinaciones fijas** (*dar besos*, *hacer travesuras*, *poner fin*, etc.).

Se perfilaría, de esta manera, otra categoría de combinación fija, que podría considerarse como una subcategoría de la locución. La locución propiamente dicha remite a un sentido que, en la mayoría de los casos, no se puede deducir de la suma de los significados de los constituyentes (*cambiar de chaqueta*, *poner verde a alguien*) y que no puede prescindir de su connotación cultural. En cambio, la significación de la nueva tipología de combinación fija, para la que proponemos el nombre de *sublocución*, no dependería del sentido de la unidad léxica, sino que sería la resultante de la fusión del significado de sus constituyentes, sobre todo, con un VS y la invariable aparición de determinante (*dar bofetadas*, *dar la razón*). Una observación de Buckingham (2009: 20) avala nuestra propuesta:

> Las construcciones con verbo soporte no constituyen de ningún modo un conjunto monolítico: tanto en el plano semántico como sintáctico del verbo y sustantivo, existen grados de tipicidad. Entre las construcciones con verbo soporte de mayor tipicidad (por ejemplo, *dar origen*, *tomar en cuenta*), el verbo y el sustantivo forman una unidad sintáctica (y semántica) con alto grado de fijación. Por tanto, el sustantivo no tiene una verdadera relación de complemento directo con el verbo, no tiene las características morfosintácticas propias de un sustantivo (no admite pronominalización, determinante [o variación de determinante en el caso de que lo tenga], variación de número y modificación adjetival, y la unidad no puede transformarse en voz pasiva o en oraciones de relativo. En casos de menor fijación (por ejemplo, *dar respuesta*), el sustantivo lleva rasgos morfosintácticos propios de un sintagma nominal y la construcción con verbo soporte admite algunas conmutaciones sintácticas.

Prestar atención a la presencia o ausencia de determinante en las frases, además, gracias a la comparación entre sintagmas, favorecería decisivamente la detección de aquellas combinaciones fijas que no admiten tales modificaciones, en beneficio de la actuación comunicacional y comunicativa en LE y/o la interpretación del mensaje:

(29)
a. *meter la pata*
b. **meter una pata*
c. **meter patas*

(30)
a. *poner patas arriba*
b. **poner pata arriba*
c. **poner la-/-una pata arriba*

(31)
a. *pasar lista*
b. **pasar la-/-una lista*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

c. **pasar listas*

Igualmente, pensamos que sería posible recurrir a lo anterior también para orientar la diferenciación de otras unidades sintagmáticas aparentemente similares, de estructura SUSTANTIVO + PREPOSICIÓN + SUSTANTIVO, por lo que sería suficiente comprobar si la combinación permite la inserción de determinantes o si solo se activa tal como se presenta; así, por ejemplo, la locución (32*a.*) no la admite (32*c.*), mientras que, en la colocación (33*a.*), el artículo o el adjetivo numeral no eclipsan la claridad del concepto expresado (33*b.*):

(32)
a. *poner en juego*
b. *poner en juego la vida*
c. **poner en el juego la vida*

(33)
a. *caer en contradicción*
b. *caer en una contradicción / dos, tres, … contradicciones.*

Sin embargo, puesto que la presencia de determinante no es privativa de la colocación, como se puede observar en las locuciones (34*a.*), (35*a.*), (36*a.*) y (37*a.*), que, de todas maneras, no permiten la anticipación del sustantivo (34*b.*), (35*b.*), (36*b.*) y (37*b.*), la posibilidad de conmutación entre artículos definidos e indefinidos parece ser la única constante para diferenciar entre colocaciones, (38), (39), (40) y (41) y locuciones, (42), (43), (44) y (45):

(34)
a. dar en el punto
*b. *el punto en el que dar*

(35)
a. dar en el blanco
*b. *el blanco en el que dar*

(36)
a. escribir en la arena
*b. *la arena en la que escribir*

(37)
a. *llevar a la práctica*
b. **la práctica a la que llevar*

(38) *aferrarse a una-/-la idea*
(39) *llegar a una-/-la conclusión*
(40) *contar con una-/-la colaboración*
(41) *iniciar(se) en un-/-el arte*

(42)
a. dar en el clavo
*b. *dar en un clavo*

(43)
a. dar la palabra
*b. *dar una palabra*

(44)
a. *guardar (la) cama*
b. **guardar una cama*

(45)
a. *saltar a la vista*
b. **saltar a una vista*

Creemos oportuno subrayar, además, la presencia de sintagma adverbial como indicio de estabilidad o fijación:

(46) *entrar en colisión*
(47) *morir de hambre*
(48) *poner en orden*
(49) *poner en peligro*
(50) *tener en el bote*

4. LA PRESENCIA DE DETERMINANTE EN ALGUNAS COMBINACIONES LÉXICAS FIJAS EN ESPAÑOL Y EN ITALIANO

Se analizarán, ahora, algunas combinaciones léxicas fijas en español y su equivalencia en italiano, para estudiar si la presencia de determinante es constante en la traducción de estas parcelas de lenguaje o si el proceso de traducción determina añadidos o eliminaciones. Evidentemente, optamos por combinaciones léxicas fijas, ya que estas tienden a no admitir modificación alguna y coinciden, por tanto, con nuestro objetivo de examinar la presencia de determinante en el sintagma.

Las combinaciones que presentamos a continuación son locuciones verbales y están ordenadas en orden alfabético, según su componente verbal. Se han elegido consultando el *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA) y el *Corpus del Español del Siglo XXI* (CORPES XXI) de la Real Academia Española y los cuantiosos ejemplos presentes en Greco (2007), Miguel (2008), Buckingham (2009), Brusselmans (2010), Molina (2013). Las equivalencias en italiano son el resultado de nuestro estudio de la combinación léxica fuente, a la luz del valor conceptual y de su adaptación a la cultura receptora, siguiendo un procedimiento que plantea una propuesta de equivalencia, a través de la reflexión semántica sobre la combinación léxica original. Tanto la corrección de las propuestas de equivalencia como su contemporaneidad de uso se han verificado a través de la consulta del corpus *la Repubblica* de la Universidad de Bolonia y de varios diccionarios monolingües (para el español: Moliner, Real Academia Española, Seco *et al.*, *Lema* y *Clave*; para el italiano: Devoto–Oli, Gabrielli, Treccani y Garzanti) y bilingües (Arqués y Padoan, Giordano y Calvo Rigual y Garzanti).

4. 1 Corpus de combinaciones léxicas fijas

AÑADIDO DE DETERMINANTE

ELIMINACIÓN DE DETERMINANTE

DOBLE EQUIVALENCIA

(51)
a. Abrir los ojos
b. Aprire gli occhi

(52)
a. Acostarse con las gallinas
b. Andare a letto con le galline

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

(53)
a. Andar con pies de plomo
b. Andare con i piedi di piombo

(54)
a. Apretarse el cinturón
b. Stringere / tirare la cinghia

(55)
a. Batir palmas
b. Battere le mani

(56)
a. Ceder el paso
b. Cedere il passo

(57)
a. Cerrar el grifo
b. Chiudere il rubinetto

(58)
a. Coger de la mano
b. Prendere per mano

(59)
a. Contar ovejas
b. Contare le pecorelle

(60)
a. Cubrir las espaldas
b. Coprire le spalle

(61)
a. Dar a luz
b. Dare alla luce

(62)
a. Dar alas
b. Mettere le ali

(63)
a. Dar calabazas
b. Dare buca
c. Dare il due di picche
d. Dire (di) no

(64)
a. Dar coba
b. Lisciare il pelo
c. Fare (le) moine

(65)
a. Dar escalofríos
b. Far venire i brividi

(66)
a. Dar la enhorabuena
b. Fare i complimenti

(67)
a. Dar la espalda / las espaldas
b. Dare le spalle

(68)
a. Dar la razón
b. Dare ragione

(69)
a. Dar sentido
b. Dare (un) senso

(70)
a. Darse prisa
b. Darsi una mossa

(71)
a. Darse tono
b. Darsi (un) tono

(72)
a. Echar barriga
b. Mettere su pancia

(73)
a. Echar cuentas
b. Tirare le somme

(74)
a. Echar flores / piropos
b. Fare complimenti

(75)
a. Echar raíces
b. Mettere radici

(76)
a. Empezar con buen pie
b. Iniziare con il piede giusto

(77)
a. Enseñar (los) dientes
b. Mostrare i denti

(78)
a. Estar en pie de guerra
b. Essere sul piede di guerra

(79)
a. Ganar puntos
b. Guadagnare punti

(80)
a. Hacer al caso
b. Fare al caso

(81)
a. Hacer cosquillas
b. Fare il solletico

(82)
a. Hacer autostop
b. Fare l'autostop

(83)
a. Hacer / Guardar cola
b. Fare la coda

(84)
a. Hacer dedo
b. Fare l'autostop

(85)
a. Hacer dieta
b. Fare la dieta

(86)
a. Hacer (el) papel
b. Fare la parte

(87)
a. Hacer la pelota
b. Leccare (i piedi / le scarpe)

(88)
a. Hacer las paces
b. Fare (la) pace

(89)
a. Hacerse a la idea
b. Abituarsi all'idea

(90)
a. Ir a la escuela
b. Andare a scuola

(91)
a. Ir a la facultad
b. Andare all'università
c. Andare in facoltà

(92)
a. Jugar con fuego
b. Giocare con il fuoco

(93)
a. Levantar cabeza
b. Rialzare la testa

(94)
a. Llevar gafas
b. Portare gli occhiali

(95)
a. Llevar alguien el agua a su molino
b. Portare acqua al proprio mulino

(96)
a. Llevar los pantalones
b. Portare i pantaloni

(97)
a. Llevar pantalones
b. Portare i pantaloni

(98)
a. Mantener el tipo
b. Mantenere il controllo

(99)
a. Meter cizaña
b. Mettere zizzania

(100)
a. Meter en la cabeza
b. Mettere in testa

(101)
a. Meter las narices
b. Mettere / Ficcare il naso

(102)
a. Morderse la lengua
b. Mordersi la lingua

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

(103)
a. Pasar hambre
b. Patire / soffrire la fame

(104)
a. Pasar lista
b. Fare l'appello

(105)
a. Pasar página
b. Voltare pagina

(106)
a. Pedir la mano
b. Chiedere la mano

(107)
a. Perder (el) tiempo
b. Perdere tempo

(108)
a. Poner a prueba
b. Mettere alla prova

(109)
a. Poner atención
b. Porre attenzione

(110)
a. Poner la casa
b. Metter su casa

(111)
a. Poner los pies (en un lugar)
b. Mettere piede

(112)
a. Poner pegas
b. Fare obiezioni

(113)
a. *Poner pies en pared*
b. Puntare i piedi

(114)
a. Poner trabas
b. Mettere i bastoni tra le ruote

(115)
a. Prometer el oro y el moro
b. Promettere la luna
c. Promettere mare e monti

(116)
a. Romper aguas
b. Rompersi (le acque) a qualcuna

(117)
a. Romper el hielo
b. Rompere il ghiaccio

(118)
a. Sacar a (la) luz
b. Rimettere in luce
c. Restituire alla luce

(119)
a. Sacar las uñas
b. Tirare fuori le unghie

(120)
a. Sacar provecho
b. Trarre vantaggio

(121)
a. Salvar la cara
b. Salvare la faccia

(122)
a. Salvar la piel
b. Salvare / scampare la pelle

(123)
a. Sentar la cabeza
b. Mettere la testa a partito / posto

(124)
a. Sentir vergüenza
b. Provare / Sentire vergogna

(125)
a. Tener buen diente / saque
b. Essere una buona forchetta

(126)
a. Tener dolor de cabeza / garganta
b. Avere mal di testa / gola

(127)
a. Tener dominio
b. Avere il dominio

(128)
a. Tener fiebre / gripe
b. Avere la febbre / l'influenza

(129)
a. Tener hipo
b. Avere il singhiozzo

(130)
a. Tener largas narices
b. Avere fiuto / naso

(131)
a. Tener los días contados
b. Avere i giorni contati

(132)
a. Tener manos de mantequilla
b. Avere le mani di pasta frolla / ricotta

(133)
a. Tener ojo clínico
b. Avere l'occhio clinico

(134)
a. Tener tortícolis
b. Avere il torcicollo

(135)
a. Tener suerte
b. Avere fortuna

(136)
a. Tirar la toalla
b. Gettare la spugna

(137)
a. Tocar fondo
b. Toccare il fondo

(138)
a. Tocar las narices
b. Rompere le scatole

(139)
a. Tocar madera
b. Toccare ferro

(140)
a. Tocar techo
b. Toccare il limite

(141)
a. Tomar el aire
b. Prendere aria

(142)
a. Tomar el sol
b. Prendere il sole

(143)
a. Tomar la iniciativa
b. Prendere l'iniziativa

(144)
a. Tomar la palabra
b. Prendere la parola

(145)
a. Tomar partido
b. Prendere posizione

(146)
a. Tomar pie
b. Prendere piede

(147)
a. Tragar(se) el anzuelo
b. Abboccare all'amo

(148)
a. Tragar quina / saliva
b. Ingoiare il rospo

(149)
a. Venir a las manos
b. Venire alle mani

(150)
a. Ver las estrellas
b. Vedere le stelle

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

4. 2 Análisis cuantitativo y cualitativo de las combinaciones léxicas fijas

En el marco de nuestro estudio, las dos lenguas presentan una tendencia similar en la elección de los vínculos léxicos; además, las características formales y semánticas homólogas de las equivalencias propuestas tienen como resultado un sustancial solapamiento de los dos códigos lingüísticos, que, incluso, puede llevar a la producción de combinaciones paralelas.

Figura 1. **Equivalencia del CV en las combinaciones léxicas fijas**

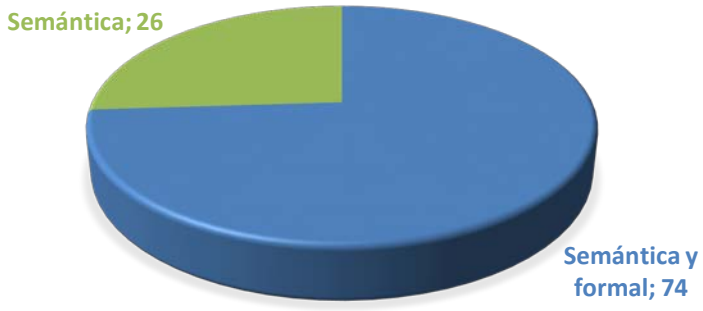
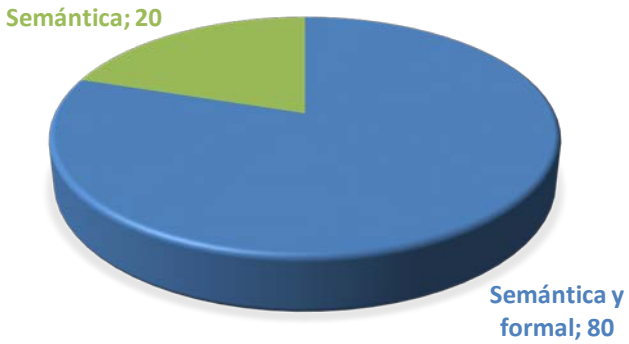


Figura 2. **Equivalencia del CN en las combinaciones léxicas fijas**



Sin embargo, son precisamente las excepciones las que corroboran la eficacia del análisis contrastivo como método útil para registrar las diferencias, lo que resultaría clave para evitar errores.

Cabe destacar que, según los criterios propuestos por Miguel[11] —*ut supra*, 3.1.—, en veinte de las cien combinaciones seleccionadas el CV es un VS[12] y, concretamente:

[11] Para que un verbo se active como VS, proponemos que respete al menos dos criterios, además de remitir a un verbo simple.

[12] Según la tipología de combinación léxica fija, el mismo verbo puede fungir ahora como VS —contribuyendo a la creación de una sublocución—, ahora como constituyente de locución. Cabe diferenciar, por tanto, entre *dar coba* —que es una sublocución, de la que se puede argüir su significado y que está formada por dos constituyentes, de los que uno, el CV o VS, es prescindible: *En todo saludo, su coba a la ciudad*— y *dar la espalda* —que es una locución

- el verbo *dar* aparece en seis combinaciones[13];
- el verbo *echar* aparece en tres combinaciones[14];
- el verbo *hacer* aparece en cuatro combinaciones[15];
- el verbo *meter* aparece en una combinación[16];
- el verbo *poner* aparece en tres combinaciones[17];
- el verbo *sacar* aparece en una combinación[18];
- el verbo *sentir* aparece en una combinación;
- el verbo *tener* aparece en una combinación[19].

---

propiamente dicha, en la que hay que descifrar el sentido y que está formada por tres constituyentes imprescindibles: *Dar la espalda a la Ecología… / El dar la espalda a la Ecología…—*.
Se advierte que, en la traducción interlingüística, la correspondencia entre las categorías de las combinaciones fijas no es constante. Este es el caso, por ejemplo, de la equivalencia de la sublocución *dar coba*, en español, que podría ser la locución *lisciare il pelo*, en italiano, o de la sublocución, en español, *darse prisa*, que podría remitir a la locución *darsi una mossa*, en italiano.

[13] Se consideran válidas (*ut supra*, nota 10) las combinaciones *dar calabazas* (*Los hombres suelen ser más resignados e indefensos si la mujer les da calabazas / ante las calabazas de la mujer*), *dar coba* (*Cuando se reescriba la historia en función de la coba que se da a la nueva civilización dominante / de la coba a la nueva civilización dominante*), *dar escalofríos* (*Los escalofríos que dan sus palabras tan románticas / por sus palabras tan románticas*), *dar la enhorabuena* (*Le ha dado a Laura su enhorabuena por el gran éxito / Su enhorabuena a Laura por el gran éxito*), *dar sentido* (*Un sistema de valores sólidos le da sentido a la vida / El sentido de la vida por un sistema de valores sólido*), *darse prisa* (*Entiendo su darse prisa / Entiendo su prisa para llegar a la estación a tiempo y no perder el tren*). Se excluyen las combinaciones *dar a luz* (**La luz a la que dar*), *dar alas* (*Los padres siempre intentan dar alas a sus hijos*; **Las alas de los padres a sus hijos*), *dar la espalda* (*El hombre ha dado la espalda a sus examigos*; **La espalda del hombre a sus examigos*), *dar la razón* (*La sentencia le ha dado la razón al recurrente / La razón del recurrente queda clara en la sentencia*; sin embargo, la combinación no remite a ningún verbo simple), *darse tono* (*La gente piensa darse tono retrasándose*; **El tono de la gente retrasándose*).

[14] Se consideran válidas (*ut supra*, nota 10) las combinaciones *echar barriga* (*Todos se han fijado en que ha echado barriga / su barriga*), *echar flores / piropos* (*La mujer ya no aguantaba que el hombre le siguiera echando flores / las flores del hombre*) y *echar raíces* (*Estas costumbres han echado raíces en nuestro país / Las raíces de estas costumbres en nuestro país*). Se excluye la combinación *echar cuentas* (*Los británicos empiezan a echar cuentas de lo que supone el Brexit*; **Las cuentas de lo que supone el Brexit*).

[15] Se consideran válidas (*ut supra*, nota 10) las combinaciones *hacer cosquillas* (*Odio que me hagan cosquillas*; *Odio las cosquillas*), y *hacer / guardar cola* (*Empezaron a hacer cola / Empezaron la cola antes del amanecer*), *hacer (el) papel* (*Casanova hace el papel del enamorado*; *Su papel del enamorado*) y *hacer las paces* (*Hacer las paces te permite ser feliz*; *Las paces ya están hechas*). Se excluyen las combinaciones *hacer al caso* (**El caso al que hace*), *hacer autostop* (*Hacer autostop puede resultar peligroso*; *El autostop puede resultar peligroso*; sin embargo, la combinación no remite a ningún verbo simple), *hacer dedo*, que es sinónima de *hacer autostop* y que, sin embargo, remite a otra función del CV (*Hacer dedo puede resultar peligroso*; **El dedo puede resultar peligroso*), *hacer dieta* (*Desde que hace dieta, ha adelgazado*; *Con su dieta, ha adelgazado*; sin embargo, la combinación no remite a ningún verbo simple) y *hacer la pelota* (*Usted lo dice para hacerme la pelota*; **Su pelota al decirme esto*).

[16] Se considera válida (*ut supra*, nota 10) la combinación *meter cizaña* (*No quiero que vayas con ese muchacho que siempre está metiendo cizaña / por su cizaña*). Se excluyen las combinaciones *meter en la cabeza* (*No hay quien le meta en la cabeza que hay que respetar a los demás*; **La cabeza en la que no logran meter*) y *meter las narices* (*Ahora el FBI está metiendo las narices*; **Las narices del FBI*).

[17] Se consideran válidas (*ut supra*, nota 10) las combinaciones *poner atención* (*No me ha puesto atención en semanas*; *Su atención en estas semanas*), *poner pegas* (*Pone pegas por todo*; *Sus pegas por todo*) y *poner trabas* (*Las directrices comunitarias ponen trabas al buen funcionamiento de las microempresas*; *Critican las directrices comunitarias por sus trabas al buen funcionamiento de las microempresas*). Se excluyen las combinaciones *poner a prueba* (*Todo gran amor debe ser puesto a prueba*; *Su amor no superó la prueba a la que lo habían puesto*), *poner la casa* (*Lo que no debes hacer es poner la casa y que luego, en caso de divorcio, te quedes sin saber dónde dormir*; **Lo que no debes hacer es la casa*), *poner los pies* (*Al poner los pies en Madrid, me sorprendió su aire de grandeza*; **Los pies en Madrid*) y *poner pies en pared* (**La pared en la que poner los pies*).

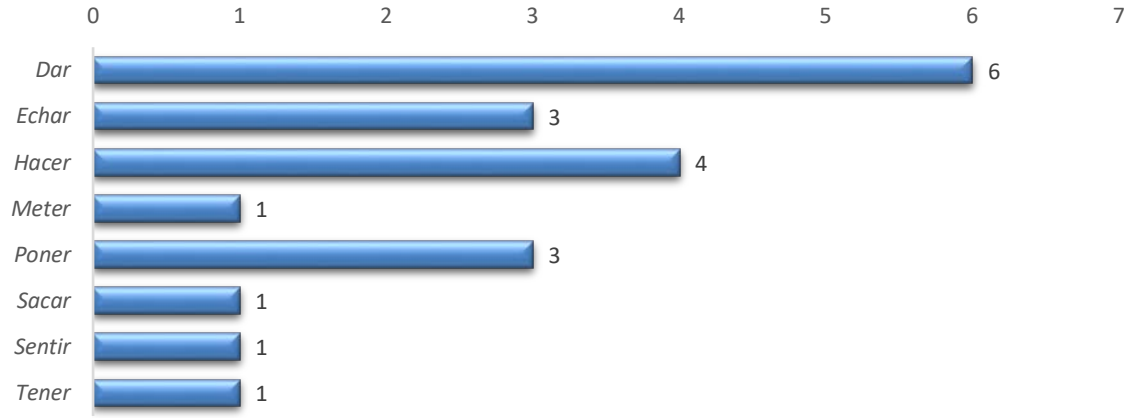
[18] Se considera válida (*ut supra*, nota 10) la combinación *sacar provecho* (*Han operado un negocio comercial y han sacado provecho*; *El provecho de su negocio comercial*). Se excluye la combinación *sacar las uñas* (*La hija saca las uñas por su padre*; **Las uñas de la hija por su padre*).

[19] Se considera válida (*ut supra*, nota 10) la combinación *tener dominio* (*Los alumnos deberán tener dominio de / dominar la lengua castellana*; *El dominio de la lengua castellana es un requisito*). Se excluyen las combinaciones *tener fiebre / gripe* (*En los niños sanos, tener fiebre no suele indicar nada grave / la fiebre no suele indicar nada grave*; sin embargo, la combinación no remite a ningún verbo simple), *tener hipo* (*Suelo tener hipo con mucha frecuencia*; *El hipo no se me cura*;

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

Dar, *echar*, *hacer* y *poner* parecen ser los verbos soporte más recurrentes:

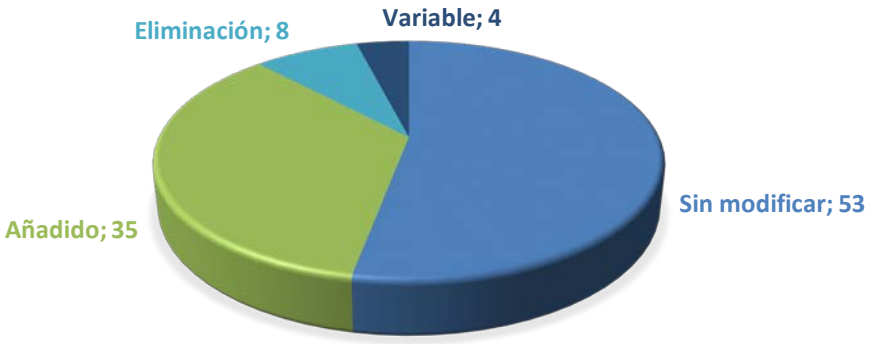
Figura 3. **Presencia de VS**



Revista de lenguas y literaturas

En lo relativo a la presencia de determinante, en cuarenta y seis de las cien combinaciones seleccionadas, la equivalencia en italiano revela alguna modificación. En treinta y cinco casos, evidenciados en amarillo, la reformulación prevé el añadido de determinante; en ocho casos, evidenciados en azul, su eliminación y, en otros cuatro, evidenciados en verde, una doble equivalencia, que, en el caso de (64*b.*) y (64*c.*), también remite a una selección de registro y puede contemplar su añadido o su eliminación.

Figura 4. **Presencia de determinante en las equivalencias en italiano**

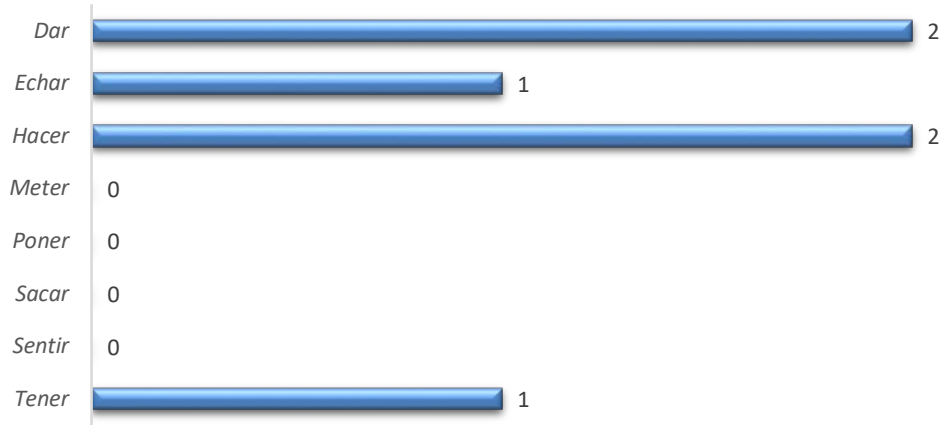


sin embargo, la combinación no remite a ningún verbo simple), *tener suerte* (*Siempre ha tenido mucha suerte*; *La suerte lo ha ayudado siempre*; sin embargo, la combinación no remite a ningún verbo simple), las colocaciones complejas *tener buen diente / saque* (*Roberto tiene buen diente / El buen diente de Roberto*), *tener dolor de cabeza / dolor de garganta* (ut supra, *tener fiebre / hipo*), *tener los días contados* (*El calor tiene los días contados*; *Los días contados del calor*), *tener manos de mantequilla* (*La niña tiene manos de mantequilla*; *Sus manos de mantequilla son leyenda*) y *tener ojo clínico* (*Tener ojo clínico para identificar la excelencia*; *Su ojo clínico para el detalle*), y la locución propiamente dicha *tener largas narices*.

Profundizando en la presencia de determinante en las equivalencias en italiano de las combinaciones cuyo CV es un VS, vemos que:

- las equivalencias de las seis combinaciones con el verbo *dar* prevén el añadido de determinante en dos casos y dos soluciones híbridas, con una locución (63*b.*), (63*d.*) y (64*b.*) y una sublocución (63*c.*) y (64*c.*);
- las equivalencias de las tres combinaciones con el verbo *echar* prevén el añadido de determinante en un caso;
- las equivalencias de las cuatro combinaciones con el verbo *hacer* prevén el añadido de determinante en dos casos;
- la equivalencia de la combinación con el verbo *meter* no prevé cambios;
- las equivalencias de las tres combinaciones con el verbo *poner* no prevén cambios;
- la equivalencia de la combinación con el verbo *sacar* no prevé cambios;
- la equivalencia de la combinación con el verbo *sentir* no prevé cambios;
- la equivalencia de la combinación con el verbo *tener* prevé el añadido de determinante.

Figura 5. **Cambios relativos al determinante en las combinaciones léxicas fijas con VS**



El ejemplo (116) es muy peculiar, porque la equivalencia en italiano prevé no solo el añadido de determinante (*aguas / le acque*), sino también la sustitución de la locución verbal por una locución clausal, en la que el actante se expresa como complemente indirecto (*romper aguas / rompersi [le acque] a qualcuna*).

Los ejemplos (64), (90), (91) y (115) también resultan interesantes, porque las equivalencias en italiano delinean la eliminación o la permanencia de determinante, sobre la base del CN o, en el caso de (118), del CV.

Con respecto a los verbos presentes en (90) y (91), en los que el CV es un verbo de movimiento (*asomarse*, *ir*, *salir*, etc. + *a*), notamos, además, que pueden hacer referencia a una pseudoacción de movimiento, ya que, como afirma Miguel (2012: 185), "los verbos que describen eventos de movimiento se caracterizan por mostrar una predisposición a modificar sus propiedades léxico-semánticas y sintácticas en función del contexto en que aparecen".

Por tanto, un sintagma como *ir a la escuela* podría funcionar como colocación, coincidiendo, en este caso, con el complemento de lugar (151), y como locución (152*a.*), en la que no se expresa direccionalidad alguna, sino tan solo un sentido implícito:

(151) *Mi hijo siempre va a la escuela andando*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

(152)
a. *Mi hijo todavía va a la escuela*.

Del mismo modo se comportan los sintagmas *asomarse / salir a la calle*, que podrían activarse como colocaciones (153) y (154) o locuciones (155*a.*) y (156*a.*):

(153) *Llego al final de la callejuela y me asomo a la calle donde desemboca*

(154) *Salí a una calle donde no vi una sola casa*

(155)
a. *Cuando me asomo a la calle, lo que veo no siempre me gusta*

(156)
a. *Un día para no coger el coche ni salir a la calle.*

A este respecto, es interesante subrayar que, si se activan como locuciones, la opción por un determinante diferente al de la combinación fija (*ir a la escuela*, *asomarse / salir a la calle*) desvirtúa, de hecho, la significación del sintagma:

(152)
b. *Mi hijo todavía va a una escuela*

(155)
b. *Cuando me asomo a una calle, lo que veo no siempre me gusta*

(156)
b. *Un día para no coger el coche ni salir a una calle.*

Sin embargo, contrariamente a lo que sería de esperar, en el caso del constituyente *ir* + *a* no es cierto que la intercambiabilidad de los determinantes delimite el ámbito de las colocaciones (157), ya que puede manifestarse también en el caso de las locuciones (158) y (159):

(157) *En cuanto acabo de trabajar, voy al-/-a un gimnasio*
(158) *Estoy yendo al-/-a un gimnasio y, por fin, he logrado adelgazar*
(159) *Mi hijo va a una escuela que tiene muchas actividades extracurriculares.*

Por lo tanto, pensamos que resulta fundamental saber interpretar el sintagma, detectando su función textual, y, a este respecto, asumimos que el sintagma corresponde a una colocación cuando indica desplazamiento espacial; en cambio, cuando no indica desplazamiento espacial, el sintagma corresponde a una locución.

CONCLUSIONES

Con el presente estudio se ha pretendido demostrar que:

- el español y el italiano comparten una tendencia composicional similar con respecto a los constituyentes implicados en la formulación de algunas combinaciones léxicas fijas y, sobre todo, combinaciones léxicas fijas con VS;

- la tendencia composicional similar puede resultar contraproducente, puesto que la confianza en la transferencia automática interlingüística, avalada por la presencia de constituyentes nominales y verbales similares en los dos códigos, puede verse frustrada por la incidencia de algunos importantes detalles lingüísticos, cuya correcta aplicación puede revelar el nivel de dominio de la LE, que debe saber reconocer el caso excepcional:

> Presence or absence of a determiner. As with number, expressions involving a given word vary as to article use. For example, *infundir amor* 'arouse love' typically does not use a determiner, while *encontrar el amor* 'find love' does, and *declarar {mi, tu, su} amor* 'declare one's love' uses a possessive. In most cases, determiner use follows from language-wide principles such as zero determiner for non-count direct objects or the use of a definite article with generic nouns. However, the users of a LD [learner's dictionary] cannot always be expected to possess such sophisticated grammatical knowledge. (Torner y Bernal, 2017: 169)[20].

- el determinante se revela un importante detalle, cuya presencia en una combinación léxica se convierte en piedra angular del proceso de aprendizaje de una lengua y, aún más, de la labor traductora, dado que su calidad puede medirse y depender del esmero puesto en la búsqueda, en primer lugar, de equivalencia semántica y, en segundo lugar, en caso de correspondencia total o parcial de constituyentes, de equivalencia formal entre estas secuencias prefabricadas de lenguaje.
- a fin de enfocar la futura investigación desde perspectivas originales, resultaría necesario superar la noción de idiomaticidad, es decir, la «expresión de un significado que no se puede deducir de los significados de los constituyentes» (Greco, 2007: 71), lo que podría justificar científicamente la inclusión de sintagmas como *tener dolor de cabeza* o *sentir vergüenza* en las combinaciones léxicas fijas:

> La idiomaticidad no es, por otra parte, una condición obligatoria de los fraseologismos, aunque la inmensa mayoría la cumplan. Es un rasgo gradual: unas unidades fraseológicas son más idiomáticas que otras, algunas, incluso, tienen un grado prácticamente nulo (*en blanco y negro*, *tarde o temprano*, *más o menos*), pero su fijación basta aun así para demostrar su carácter fraseológico (no se dice **en negro y blanco*, **temprano o tarde*, ni **menos o más*) (Pamies, 2019: 120).

Confiamos que este estudio haya contribuido a clarificar y actualizar el conocimiento sobre algunos aspectos de las combinaciones léxicas en español y en italiano y que haya aportado ideas y datos, gracias al análisis contrastivo, para suplir algunas carencias, hasta ahora desapercibidas, en la didáctica de las dos lenguas afines y en la búsqueda de la equivalencia traductora. Asimismo, esperamos que tenga una continuidad en nuevos proyectos de investigación.

[20] Traducción al español: "Presencia o ausencia de determinante. Como por el número, las expresiones que incluyen una palabra dada varían en el uso del artículo. Por ejemplo, *infundir amor* 'arouse love' no selecciona determinante, mientras que *encontrar el amor* 'find love' sí lo selecciona, y *declarar {mi, tu, su} amor* 'declare one's love' selecciona un posesivo. En la mayoría de los casos, el determinante sigue algunas reglas lingüísticas, como no aparecer en el caso de complemento directo no contable o la selección de un artículo definido con sustantivos genéricos. Sin embargo, habría que asumir que el usuario de un diccionario para estudiantes de lenguas extranjeras no siempre posee conocimientos gramaticales tan sofisticados."

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

Bibliografía

ALONSO RAYA, Rosario (2003) "Algunas aplicaciones del enfoque léxico", *Mosaico*, 11, pp. 9-13. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5305838 (3/10/2019).

BOSQUE, Ignacio, coord. (1996) *El sustantivo sin determinación: la ausencia del determinante en la lengua española*, Madrid, Visor.

—— (1996), "Por qué determinados sustantivos no son sustantivos determinados", en Bosque, 1996: 13-16.

BRUSSELMANS, Lien (2011) *Los verbos soporte en español: entre verbos plenos y locuciones*, Memoria de máster, Universiteit Gent. Disponible en: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/856/RUG01-001457856_2011_0001_AC.pdf. (5/6/2019).

BUCKINGHAM, Louisa (2009) *Las construcciones con verbo soporte en un corpus de especialidad*, Frankfurt am Main, Peter Lang.

BUSTOS, Alberto (2003) *Combinaciones verbonominales institucionalizadas y lexicalizadas*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: https://docplayer.es/20910919-Combinaciones-verbonominales-institucionalizadas-y-lexicalizadas.html (20/9/2019).

CARRERA, Manuel (2011[2]) *Manual de gramática italiana*, Barcelona, Ariel.

—— (2019[10]) *Grammatica spagnola*, Roma – Bari, Laterza.

CORPAS, Gloria (1996) *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos.

ESCANDELL, María Victoria *et al*., eds. (2011) *60 problemas de gramática*, Madrid, Akal.

GÓMEZ, José Ramón (1997) "El léxico y su didáctica: una propuesta metodológica", *Reale: Revista de estudios de adquisición de la lengua española*, 7, pp. 69-93. Disponible en: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7407/lexico_gomez_REALE_1997.pdf?sequence=1&isAllowed=y (5/4/2019).

GONZÁLEZ, Jacinto, Ana SERRADILLA, María Ángeles ALONSO, José PAZÓ y Javier GARCÍA, eds. (2014) *¿Qué necesitamos en el aula de ELE?: reflexiones en torno a la teoría y la práctica*, *RedELE*, número especial, Actas del I Coloquio UAM de español como lengua extranjera, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Disponible en: http://www.educacionyfp.gob.es/educacion/mc/redele/biblioteca-virtual/numerosanteriores/2014/numeros-especiales.html (5/12/2019).

GRECO, Simone (2007) *Aspectos léxicos de la traducción*, Fasano, Schena.

—— (2017) "Combinaciones léxicas y fluidez expresiva", *Skopos*, 8, pp. 77-99. Disponible en: https://www.uco.es/ucopress/ojs/index.php/skopos/article/view/10523/9752 (15/10/2019).

HIGUERAS, Marta (2006) *Las colocaciones y su enseñanza en la clase de ELE*, Madrid, Arco/Libros.

JURI-ZANOLARI, Alessandra (2005) "L'approccio lessicale, idee per l'inglese e il francese", *Babylonia*, 3, pp. 1-4. Disponible en: http://babylonia.ch/fileadmin/user_upload/documents/2005-3/insdid49.pdf (29/10/2019).

MARTÍN, Javier (2019) *Estudios lingüísticos y culturales sobre China. Homenaje a Pedro San Ginés Aguilar*, Granada, Comares.

MASULLO, Pascual José (1996) "Los sintagmas nominales sin determinante: una propuesta incorporacionista", en Bosque, 1996: 169-200.

MIGUEL, Elena de (2008) "Construcciones con verbo de apoyo en español. De cómo entran los nombres en la órbita de los verbos", en *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, pp. 567-578. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/316911222_CONSTRUCCIONES_CON_VERBOS_DE_APOYO_EN_ESPANOL_DE_COMO_ENTRAN_LOS_NOMBRES_EN_LA_ORBITA_DE_LOS_VERBOS (15/10/2019).

—— (2011), "En qué consiste ser verbo de apoyo", en Escandell *et al.*, 2011: 139-146.

—— (2012), "Verbos de movimiento en predicaciones sin desplazamiento espacial", *Verba hispanica*, 20, pp. 185-210. Disponible en: https://repositorio.uam.es/handle/10486/674093 (2/10/2019).

MOLINA, Virginia (2013) *Enseñanza de las colocaciones con verbo soporte:* dar, tener, *y* hacer. *Estudio contrastivo español-italiano*. Memoria de máster, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/25835/1/TFM%20FINAL.pdf (4/10/2019).

PAMIES, Antonio (2019) "La fraseología a través de su terminología", en Martín, ed., 2019: 105-134.

SAN VICENTE, Félix, dir., *Contrastiva – Portal de lingüística contrastiva español-italiano*. Disponible en: http://www.contrastiva.it/wp/ (3/3/2020).

SANROMÁN, Begoña (2013) "Construcciones con verbo de apoyo cuasisinónimas", *Neuphilologische Mitteilungen*, 114/4, pp. 387-421. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/43346343?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents (6/11/2019).

SERRADILLA, Ana (2014) "La fraseología en el aula de ELE: nuevos enfoques y propuestas didácticas", en J. González *et al.*, eds.(2014) pp. 73-98.

TORNER, Sergi y Elisenda BERNAL, eds. (2017) *Collocations and other lexical combinations in Spanish. Theoretical, lexicographical and Applied perspectives*, London - New York, Routledge.

—— (2017) "Collocations in learner's dictionaries", en Torner y Bernal, 2017: 157-172.

TROVATO, Giuseppe (2018) "Un estudio contrastivo y pedagógico español-italiano acerca del tratamiento lingüístico-traductológico de unidades léxicas dotadas de carácter figurado e idiomático", *Orillas (Rivista d'Ispanistica)*, 7, pp. 417-428. Disponible en: http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_7/09Trovato_Astilleros.pdf (3/3/2020).

WONDER, John P. (1990) "Noun Incorporation in Spanish", *Hispanic Linguistics* 4.1: 149-177.

DICCIONARIOS MONOLINGÜES DE ESPAÑOL

MOLINER, María (2008) *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014[23]) *Diccionario de la lengua española*. Disponible en: https://dle.rae.es/ (8/11/2019).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3985
Artifara, ISSN: 1594-378X

SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS y Gabino RAMOS (2004) *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Madrid, Aguilar–Santillana.

VV. AA. (2001) *LEMA. Diccionario de la lengua española*, Barcelona, Spes.

VV. AA., *Diccionario CLAVE*, Madrid, SM. Disponible en: http://clave.smdiccionarios.com/app.php (15/11/2019).

DICCIONARIOS MONOLINGÜES DE ITALIANO

DEVOTO, Giacomo y Gian Carlo Oli (2012) *Il Devoto-Oli 2013*, Milano, Le Monnier.

GABRIELLI, Aldo (2011), *Grande dizionario Hoepli italiano*. Disponible en: http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano.aspx?idD=1 (15/11/2019).

ISTITUTO TRECCANI, *Dizionario*. Disponible en: http://www.treccani.it/vocabolario/ (15/11/2019).

VV.AA. (2014), *Grande Dizionario Italiano*, Milano, Garzanti. Disponible en: https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=dizionario (29/11/2019).

DICCIONARIOS BILINGÜES

ARQUÉS, Rossend y Adriana Padoan (2012) *Il grande dizionario di spagnolo*, Bologna, Zanichelli.

GIORDANO, Ana y Cesáreo Calvo Rigual (2006) *Dizionario spagnolo*, Barcelona, Herder.

VV. AA. (2015), *Grande Dizionario Spagnolo*, Milano, Garzanti.

CORPORA CONSULTADOS

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus de referencia del español actual* CREA. Disponible en: http://corpus.rae.es/creanet.html (26/11/2019).

Corpus del español del siglo XXI CORPES XXI. Disponible en: http://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corpes-xxi (26/11/2019).

SSLMIT DEV ONLINE CORPORA SERVICE, "la Repubblica", Università di Bologna. Disponible en: http://dev.sslmit.unibo.it/corpora/corpus.php?path=&name=Repubblica (26/11/2019).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

"La realidad mata, la ficción salva". Disimpegno morale e paura del reale in *El impostor* (2014) di Javier Cercas

MATTEO LOBINA
DÍKĒ Foundation, Cagliari

Riassunto
Enric Marco, persona reale e protagonista del romanzo *El impostor* (2014), perverte lo statuto dell'eroe, del ribelle virtuoso in grado di pronunciare il proprio 'No' alla realtà senza giustificarsi moralmente, senza 'vestirsi' di post-verità. Con il 'No' deforme di Enric Marco, il romanzo di Javier Cercas –che a partire da *Soldados de Salamina* (2001) indaga la natura degli eroi (veri o falsi) consegnati dalla storia alla postmodernità e al ventunesimo secolo– si appropria ulteriormente del territorio della *non-fiction*, costruendo una nuova ipotesi di *relato real* che coinvolge il lettore in una profonda analisi morale, una riflessione critica che si apre al mondo reale. Una riflessione che travolge l'assioma: *la realidad mata, la ficción salva* che anima ironicamente la costruzione autofittizia del testo e la vita (reale e fittizia) del *impostor*, Enric Marco.

Abstract
Enric Marco, real persona and main character of the novel *El impostor* (2014), distorts the hero paradigm: he is not a virtuous rebel able to pronounce his 'No' against the reality, he impersonates a sort of moral disengaged post-truth. Since *Soldados de Salamina* (2001), Javier Cercas' novel focuses on –real or fake– heroes handed down from history to postmodernity and to the 21st century; with the Enric Marco's deformed 'No', Cercas further investigates the non-fiction novel, creating a new hypothesis of *relato real*, engaging the reader in a deeper moral analysis, a critical reflection on the real world. The reflection questions the axiom *la realidad mata, la ficción salva*, which ironically fosters the autofictional construction of the text and the (real and fictional) life of the *impostor*, Enric Marco.

1. L'UOMO CHE DICE 'NO'

Javier Cercas[1], nel 2016, all'interno del saggio *El punto ciego,* in maniera ironica, ipotizza una società ideale abitata da sole tre persone. Una di queste è "un uomo che dice 'No':

> ci sono soltanto tre personaggi imprescindibili: un maestro, un medico e un uomo che dice No. Il maestro è colui che insegna a vivere; il medico è colui che insegna a morire; l'uomo che dice No è colui che preserva la dignità collettiva: è l'uomo che, nelle situazioni limite, nei momenti più rischiosi, quando si decide il destino della società ed è più difficile conservare i nervi saldi e tutti o quasi tutti perdono il senso della realtà e dicono Sì per un errore di valutazione e chi non lo fa non osa dire No per timore di essere rifiutato dalla maggioranza, in quel momento, dopo […] avere

[1] Javier Cercas (Ibahernando, 1962) è un romanziere e saggista spagnolo. Ha pubblicato i seguenti romanzi: El *móvil* (1987), *El inquilino* (1989), *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las Leyes de la frontera* (2012), *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017), *Terra Alta* (2019). Interpretiamo il saggio *El punto ciego* (2016) come il manifesto della sua estetica narrativa.

Matteo LOBINA, "«La realidad mata, la ficción salva». Disimpegno morale e paura del reale in *El impostor* (2014) di Javier Cercas", *Artifara* 20.1 (2020) Contributi, pp. 151-164.
Ricevuto il 06/02/2020 · Accettato il 02/05/2020

> riflettuto senza fretta e con la massima serietà ed essere giunto a una conclusione, ha il coraggio di dire No, tranquillamente, senza alzare la voce, […]. Quest'uomo non vuole erigersi a esempio per nessuno né dare lezioni a nessuno; e non dice No per il piacere o il capriccio o la vanità della contraddizione, né è un conformista dell'anticonformismo, né dal suo rifiuto ottiene qualche reddito economico e professionale: semplicemente ha il coraggio di pensare con lucidità e di agire in accordo con ciò che pensa. […] Quest'uomo incarna la dignità dell'intellettuale. (Cercas, 2016: 1386-97)[2]

Un concetto, il 'No' dell'intellettuale che preserva la dignità collettiva, che in Cercas diventa umana ribellione. Una ribellione complessa, ma pacata, 'senza alzare la voce' che contagia e si propaga su due simbolici livelli all'interno della sua produzione letteraria. Dapprima investendo la narrativa, i romanzi dell'autore, i quali diventano strumento di ricerca, di comprensione della natura umana, senza giustificare i potenziali abomini riconducibili a essa e quindi ai suoi protagonisti, siano essi eroi reali o personaggi oscuri, come testimonia, ad esempio, la voce dello stesso Javier Cercas mascherata dall'*autofiction*[3] all'interno de *El impostor* (2014):

> Inmediatamente elegí mi palabra: No. Inmediatamente escribí lo que sigue: "¿Qué es un hombre rebelde? —se preguntó Albert Camus—. Un hombre que dice No." Si Camus tiene razón, la mayoría de mis libros trata de hombres rebeldes, porque trata de hombres que dicen No (o que lo intentan y fracasan). (Cercas, 2014: 5226)[4]

Un contagio, una ribellione la cui stura indicativa è la pubblicazione di *Soldados de Salamina* (2001), perché è a partire da quel momento che il romanzo di Javier Cercas, oltre a proporsi come chiave per l'interpretazione del passato (offrendo visioni storiche alternative, ambigue e soggettive) diventa, in quanto *fiction,* in quanto letteratura, insubordinazione nei confronti della realtà:

> [...] nel cuore di ogni romanzo in grado di costruire un mondo persuasivo quanto quello reale batte sempre un gesto di insubordinazione contro il potere costituito e, nella misura in cui postula una realtà diversa dal reale –una realtà immaginaria– anche una ribellione contro la realtà stessa, contro le sue offese, le sue miserie, le sue deficienze. (Cercas e Arpaia, 2013: 32)

Una ribellione costruttiva che, riconducendo dentro il territorio della *fiction* il reale, si propone come metafora positiva di questo, ma ben diversamente da quella post-verità che deforma, travolge la realtà contemporanea da dentro i suoi stessi confini; post-verità che, definendo "[…] circostanze nelle quali fatti obiettivi sono meno influenti nell'orientare la

[2] La citazione è tratta dall'edizione italiana del saggio intitolata *Il punto cieco* (2016).

[3] *Autofiction* è un termine concepito dallo scrittore francese Serge Doubrovsky, in occasione della pubblicazione del suo romanzo *Fils* (1977), per identificare una tipologia di testo letterario che, basandosi su un ideale patto ambiguo (Alberca, 2007) tra lettore e autore, si posiziona in una sorta di equilibrio instabile tra autobiografia e romanzo, tra realtà e finzione, non permettendo esplicitamente di discernere tra esse (Musitano, 2016: web).

[4] Al frammento citato, incluso nel primo capitolo dell'epilogo del romanzo *El impostor* (2014), Javier Cercas, fa seguire un'ulteriore riflessione sulla propria estetica fondata sulla ricerca di eroi (veri o falsi): uomini che dicono 'No'. In questo modo, dall'interno del romanzo *El impostor* (2014), egli descrive il proprio ruolo autoriale, la propria letteratura, dove la frase "colui che fece… il gran rifiuto", tratta dall'*Inferno*, *La Divina Commedia,* di Dante, ed epigrafe al romanzo *Anatomía de un instante* (2009), potrebbe essere tranquillamente utilizzata come epigrafe alla sua intera produzione letteraria successiva a *Soldados de Salamina* (2001).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

pubblica opinione che gli appelli all'emotività e le convinzioni personali" include quell'idea di andare oltre[5], oltre la verità in maniera incondizionata.

Un concetto che porta al caos, all'indefinizione, alla deriva interpretativa, al disimpegno morale (Bandura, 2002), e che si allontana dalla ribellione etica, quella auspicata da Cercas.

Una ribellione da condurre da dentro la *fiction*, mediante l'ironia, da intendersi come strumento di conoscenza, cosicché il romanzo, con le proprie radici incavate nel dubbio, nell'enigma, in un 'punto cieco'[6], ambiguo e illuminante, in quanto 'genere delle domande', possa trasformare la nostra percezione del reale e della sua stessa morale in un mondo 'nudo' come se lo vedessimo per la prima volta,

> con tutti i suoi contorni, in tutta la sua meravigliosa pienezza e tutto il suo orrore, strappandole la maschera automatizzata dell'abitudine. [...] La letteratura, pertanto, rappresenta una messa a nudo della realtà, ma anche una sua confutazione, e lo scrittore è, per la società, una "coscienza inquieta", per dirla come Sartre [...]. (Cercas, 2016: 1228-32)

Il romanzo diventa, in questo senso, un processo catartico in grado di curare le ferite della storia reale, dove, come vedremo, mentire per conoscere è legittimo; un metaforico specchio che "mostrandoci le brutture e il male nel mondo, […] crea allo stesso tempo quell'effetto di partecipazione e di distanziamento grazie al quale nasce la riflessione critica" (Cinelli e Piredda, 2015: 9).

Dentro tale tipologia testuale non meramente realista[7], ma "[…] che ha a che fare con la realtà" (Cercas e Arpaia, 2013: 21), il potere del ricordo, della memoria, spingono Cercas a

---

[5] In questo senso, infatti, 'oltre', nel termine post-verità, è "il significato che […] sembra assumere il prefisso post- (invece del consueto «dopo»): si tratta cioè di un «dopo la verità» che non ha niente a che fare con la cronologia, ma che sottolinea il superamento della verità fino al punto di determinarne la perdita di importanza" (Biffi, 2016: web).

[6] Secondo 'la teoria letteraria del punto cieco' elaborata da Javier Cercas (2016), i romanzi, perlomeno quelli che interessano maggiormente l'estetica dell'autore, possono includere al proprio interno un simbolico luogo oscuro: il punto cieco. Un luogo attraverso il quale la vista è negata al lettore per lasciare posto all'immaginazione, all'interpretazione soggettiva, critica; per potere scoprire la verità letteraria. In questa tipologia di romanzo la ricerca della verità letteraria diventa più importante della verità stessa e la domanda centrale attorno alla quale il testo si sviluppa diventa essa stessa la risposta.

[7] L'idea di Javier Cercas di esplorare nuove forme di realismo all'interno del romanzo, dando vita a visioni e verità alternative, si sviluppa all'interno di una ricerca estetica eterogenea che coinvolge autori di generi differenti che pubblicano le loro opere a partire dagli anni novanta del ventesimo secolo. Un percorso letterario che, come riferiscono al *The Barcelona Review*, Eloy Fernández Porta e Vicente Muñoz Álvarez –autori dell'antologia *Golpes. Ficciones de la crueldad social* (2004)– risponde a "una estética internacional que está presente en literatura y que se había articulado en primer lugar en el campo de las artes plásticas" (Fernández Porta e Muñoz Álvarez, 2004: web). Un realismo letterario che non è "realismo en el sentido costumbrista, ni en el de denuncia partidista, sino en un sentido más amplio, a la vez más radical y más estetizado, que es lo que en relación con el arte contemporáneo se ha llamado *la estética de lo real traumático*. Entre todos estos autores, hay para empezar, un conjunto de *referentes reales* en un sentido que el realismo contemporáneo no asume o rara vez asume, porque los temas que aparecen tienen que ver con la violencia y con los golpes en todos lo sentidos del término, en el sentido psicológico, en el sentido laboral, físico y sentimental"(Fernández Porta e Muñoz Álvarez, 2004: web). Una via letteraria che di conseguenza mette in atto una "revisión crítica del modelo de sociedad en la que vivimos. […] una vía para analizar, y no solamente retratar, y también para cuestionar la actualidad" (Fernández Porta e Muñoz Álvarez, 2004: web), abbandonando la linearità e la mera mimesi che già nel ventesimo secolo convertivano il linguaggio, appunto, letterario "en un código mental que es capaz de crear el mundo y proyectarlo"(Hormigo Conde, 2017: 125). Ci troviamo di fronte a forme narrative che, in accordo con Teresa Gómez Trueba e Carmen Morán Rodríguez (2017) "desenmascarar el mundo en el que vivimos" per "mostrar que tan solo se trata de un simulacro, un espejo"(Hormigo Conde, 2017: 125). Uno specchio letterario che dunque punta, nel ventunesimo secolo, all'ibridazione e alla trasgressione dei generi narrativi che, come nel caso di Javier Cercas, "se da de muchas y muy diversas maneras entre las que se incluyen la autoficción, las llamadas novelas de no ficción, novelas en la frontera, novelas ensayo, novelas sobre cómo escribir una novela o novelas donde lo principal es la obsesión por el posible agotamiento de la literatura. Se tratan todas ellas de novelas en las que se constata que más allá del texto solo hay otro texto. Novelas donde el

creare, a intraprendere un percorso morale dove il passato umano, storico, soggettivo in qualche modo riesce sempre a riemergere come parte integrante del presente dell'individuo.

Un percorso morale e universale che diventa quindi, tramite la *fiction*, ricerca ossessiva di eroi (veri o falsi), di quei già menzionati uomini capaci di dire 'No', consegnati al presente, al lettore contemporaneo, dalla storia reale. È all'interno di tale percorso morale che si inserisce in maniera peculiare, in quanto incentrato su un falso eroe[8], sulla sua perpetua pronuncia di un 'No' deforme, il romanzo *El impostor* (2014).

2. *EL IMPOSTOR* (2014)

Strutturato in tre parti: *La piel de la cebolla*, *El novelista de sí mismo*, *El vuelo de Ícaro* e un epilogo, intitolato, due anni prima rispetto al saggio omonimo, *El punto ciego,* il romanzo *El impostor* (2014) si sviluppa come tentativo letterario di risposta a un fiume di interrogativi (storici e morali) che il narratore annoda lungo il proprio percorso di conoscenza e che si possono riassumere nella semplice domanda: "¿quién era de verdad Enric Marco[9]?"(Cercas, 2014: 278), quesito che mira a scoprire la vera identità del protagonista, Enric Marco, senza in realtà, come vedremo, riuscire nell'intento, trasformando il testo in un vero e proprio 'romanzo del punto cieco'.

simulacro ha suplantado a la realidad y donde el texto ha suplantado al objeto de su mímesis"(Hormigo Conde, 2017: 125-126). Testi che si avvicinano al ruolo della storia e della memoria nel mondo contemporaneo e che "persiguen poner en tela de juicio que la historiografía sea una actividad inocente. También se estudia el efecto que los mass media han producido sobre la historia y como la hiperrepresentación de nuestro mundo ha terminado por convertir la historia en un espectáculo" (Hormigo Conde, 2017: 126).

[8] Il menzionato cammino di comprensione umana iniziato dall'autore attraverso l'analisi della figura del reale gerarca franchista Sánchez Mazas all'interno di *Soldados de Salamina* (2001) che designa come eroica quella del soldato (fittizio) Miralles, si concentra dunque, nel caso del *El impostor* (2014) sulla costruzione narrativa di un eroe inesorabilmente falso esattamente come, ad esempio, il Rodney di *La velocidad de la luz* (2005). Un romanzo che "[…] through the retelling of history" (Everly, 2010: 106) già metteva in discussione "the very nature of heroics" dato che con *La velocidad de la luz* (2005) Cercas "strips the individual of historical importance and points to the narrative construction of hero" (Everly, 2010: 104). Rodney pertanto, soldato, veterano della guerra del Vietnam, al contrario di Miralles non rappresenta il bene, la vittoria sul lato oscuro dell'animo umano, ma una vittima di quest'ultimo. Egli, di conseguenza, come vedremo essere l'Enric Marco del *El impostor* (2014), è un uomo comune, ordinario che la storia riconsegna come mostro dopo averlo presentato come eroe; quel mostro che può risiedere in ciascun essere umano. La ricerca di verità dietro la maschera dell'eroe rappresentato dalla storia ufficiale e dalla memoria, e dagli onnipresenti media che distorcono il ricordo in favore della sua spettacolarizzazione, proseguirà in Cercas *con Anatomía de un instante* (2009) e *Las Leyes de la frontera* (2012) e quindi nel romanzo successivo al *El impostor* (2014), *El monarca de las sombras* (2017). Un romanzo che rappresenta la conclusione ideale dello stesso *Soldados de Salamina* (2001) e dove la *Guerra Civil* spagnola diventa una questione familiare, il territorio di indagine sulla reale o meno eroicità di Manuel Mena, reale zio dell'autore che morì nella battaglia dell'Ebro, nel 1938. Un romanzo, un tentativo di "romper la amnesia histórica y recordar cómo hemos llegado a ser lo que somos y gracias a –o por culpa de– quiénes, pero también la capacidad de la literatura para formular las preguntas más turbadoras y profundas que el lector deberá tratar de responder" (Ródenas de Moya, 2017: web).

[9] Enric Marco (Barcellona, 1921), nel mondo reale, dopo aver avuto un ruolo estremamente marginale durante la *Guerra Civil* spagnola a Barcellona, combattuta sul fronte repubblicano e libertario, negli anni settanta del ventesimo secolo è leader sindacale grazie alla costruzione di un fittizio, ma glorioso passato da oppositore clandestino al regime franchista. Negli anni novanta del ventesimo secolo dirige l'associazione civile catalana *FACAP* fino a quando, nei primi anni duemila, sfruttando il *boom* della *memoria histórica*, non decide di costruire il personaggio che gli dà la fama. Enric Marco, usurpando l'identità di un defunto deportato reale, si trasforma in un sopravvissuto alla barbarie nazista, alla deportazione presso il campo tedesco di Flossembürg, diventando così meritevole di ricoprire la presidenza dell'associazione *Amical de Mauthausen* impegnata nel sostegno agli ex deportati del nazismo. Marco diventa una star mediatica, un eroe decorato con le più alte onorificenze civili, ad esempio l'onorificenza catalana *Creu de Sant Jordi*, fino a quando non verrà smascherato dalle ricerche dello storico Benito Bermejo, trasformandosi ufficialmente e definitivamente nel 'grande impostore'.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

Javier Cercas, come anticipato, indossa la propria maschera letteraria omonima[10], ricorrendo alla *autofiction* per eliminare in maniera quasi ossessiva la *fiction* che riveste tale protagonista, Enric Marco, il 'grande impostore', l'uomo che, nel mondo reale, ambiguamente pronuncia il proprio 'No' a più riprese, un 'No' però ben diverso da quello dell'intellettuale della società ideale ipotizzata dallo stesso Cercas e dalla sua letteratura.

Enric Marco è infatti la personificazione umana (reale e virtuale) della ribellione non virtuosa, della deformazione dello statuto dell'eroe mediante il 'No' alla vita reale, alla sua 'banale' verità, alla sua dimensione morale, etica da cui appare terrorizzato.

El impostor (2014) è quindi, tramite siffatto protagonista, un cammino investigativo proprio sul ruolo della menzogna nel mondo contemporaneo, contagiato, come abbiamo visto, dalla post-verità.

In questo senso la frase: *la realidad mata, la ficción salva*, ripetuta dal narratore in più passaggi del romanzo, esprime il concetto chiave da cui decolla il testo[11], da cui parte la sua *reale* composizione cronologica. Un concetto che si lega al timore di sentirsi egli stesso, il Javier Cercas narratore e personaggio letterario, in quanto scrittore, un bugiardo, un impostore[12].

Il testo pertanto attraverso l'esplicita riflessione metaletteraria sul processo e sul ruolo stesso della scrittura, cerca di capire se esistano davvero, nella realtà, menzogne virtuose, menzogne (potenzialmente o realmente) necessarie e se di conseguenza possano essere accomunate alla *fiction*, alla letteratura.

Menzogne virtuose che lungo il percorso narrativo risulteranno essere materialmente impossibili per la maschera letteraria dell'autore reale. Per il narratore infatti, come già l'autore nel mondo reale, la *fiction* immersa nella realtà è sempre una menzogna dannosa. Una menzogna che invece, paradossalmente, è sempre necessaria al romanziere.

---

[10] Il forte investimento nella *autofiction* conduce il romanzo verso un perpetuo movimento tra la verità e la menzogna. Un gioco di maschere dove l'autore riesce a oltrepassare la separazione tra letteratura e giornalismo fondendone i codici, arrivando a trasformare la realtà in un mondo verosimile, ambiguo, letterario. Una *docufiction* ironica e letteraria che costeggia la realtà per dare al lettore un'ipotesi di mondo migliore. Ci troviamo di fronte a una "novela de investigación de escritor" che "nace desde una distorsión de lo real, desde una manipulación deliberada y consciente de lo real a través de la ficción, pero tal manipulación […] es consciente tanto desde el punto de vista del autor como desde el punto de vista del lector" (Martínez Rubio, 2015: 121). *El impostor* (2014) porta al limite il carattere ibrido del romanzo come genere narrativo, mettendo in scena un dialogo continuo con il mondo extradiegetico che impone al lettore il dimenticarsi quali siano i confini tra i mondi rappresentati nel testo stesso: cosa possa essere considerato reale o meno.

[11] Un cammino compositivo inizialmente bloccato proprio dal timore di avvicinarsi troppo alla realtà. Realtà che, secondo Cercas, il narratore, può arrivare a uccidere il romanziere. Cercas evidenzia dunque il timore di non potere concepire un romanzo di *fiction* e di trovarsi imbrigliato nei confini di un *relato real* proprio per colpa di Enric Marco, personaggio reso vivo dalla *fiction*, da una fantasia virale, collettiva che non ha bisogno, appunto, della *fiction* per essere raccontata. Un *relato real* che di conseguenza può, in questa lettura, diventare un'arma, un'arma mortale per Enric Marco.

[12] L'autore, nel corso del romanzo, giustifica la propria intrusione nel testo, nella *fiction* mascherata dall'ambiguità del *relato real* dichiarato, come fosse il prezzo da pagare in cambio di scrivere un ipotetico, possibile capolavoro. Egli dunque corre il rischio di autocondannarsi a essere a sua volta un potenziale impostore, un potenziale doppio del proprio protagonista esplicitamente immorale. Un'autocondanna che però prova a schivare continuamente distanziandosi dalla propria nemesi, tramite l'ironia, tramite un tono narrativo marcatamente antifrastico pronto a sfociare in esplicito sarcasmo. Un'ironia che nel corso del testo contagerà l'intera società contemporanea spagnola complice ipocrita dell'impostura di Enric Marco. Nel romanzo, difatti, l'essere impostore si applica precisamente "a tres esferas bien distintas a lo largo de la obra. Unas veces se aplica a Enric Marco, el verdadero impostor (por mentiroso) de la memoria traumática: […] Otras veces, la condición de «impostor» se aplica al propio narrador autoficticio por mezclar en un ejercicio de docuficción elementos, técnicas y estrategias (Schilschke y Schmelzer, 2010) tanto de la ficción como de la no ficción: no por casualidad el narrador vehicula con su investigación y con su discurso regresivo la historia del propio Enric Marco, de modo que no es la vida de Marco lo que se nos cuenta, sino al narrador autoficticio intentando comprender y contar la vida de Marco, lo que da pie a interpretaciones o «propuestas de sentido» (Martínez Rubio, 2015) en base a hechos contrastados. Y por último, la figura del impostor se extiende por todo el periodo de la Transición, haciendo aparecer a todos los protagonistas como mentirosos de su propia historia y de su propio pasado" (Martínez Rubio, 2017: 240).

Per Cercas l'autore di testi di *fiction* deve obbligatoriamente mentire per avvallare la propria personale onestà. Una menzogna in questo caso da difendere, come fa lo stesso narratore citando l'opinione storica di Gorgia, a sua volta citato da Plutarco:

> Hace dos mil cuatrocientos años, Gorgias, citado por Plutarco, lo dijo de forma insuperable: "La poesía [es decir, la ficción] es un engaño, en el que quien engaña es más honesto que quien no engaña y quien se deja engañar más sabio que quien no se deja engañar". Subrayo la palabra 'honesto': el deber moral del autor de ficciones consiste en engañar, para construir mediante el engaño la huidiza y ambigua y elusiva verdad de la ficción; subrayo la palabra 'sabio': el deber intelectual del lector o el espectador de ficciones consiste en dejarse engañar, al fin de captar la profunda y contradictoria e irónica verdad que el autor ha construido para él. La ficción es una mentira, por tanto, un engaño, pero una mentira o un engaño que en el fondo resulta ser una variante peculiar de las "nobles mentiras" de Platón o de las "mentiras oficiosas" de Montaigne; se trata de una mentira o un engaño que, en una novela, no busca el perjuicio del engañado, quien sólo creyéndose esa mentira o ese engaño podrá alcanzar una verdad peculiar: la verdad de la literatura. (Cercas, 2014: 2674-83)

La menzogna necessaria alla *fiction* di un romanzo però, lo ribadiamo, non può essere giustificata dentro i referenti della realtà; un concetto che, in un dato momento, in maniera ambigua porta il Cercas letterario a un esplicito riferimento al libro che sta idealmente componendo di fronte al lettore: "[...] las mentiras están muy mal en la vida, aunque estén muy bien en las novelas. En todas, claro está, salvo en una novela sin ficción o un relato real. En todas, salvo en este libro" *(*Cercas, 2014: 2720). Con tale riferimento, con l'includere il romanzo dentro i confini del *relato real*[13], il narratore, Cercas, mente, svelando una volta di più il suo *status* di romanziere e di conseguenza l'essere identico, ma ironicamente totalmente differente dall'antieroe Enric Marco. Il suo mentire è giustificato proprio dalla natura ambigua del testo che compone. Il romanzo gli permette di mentire, di ingannare il lettore in modo da consegnargli una verità che sappiamo essere per Cercas più grande, più complessa di quella reale: una verità letteraria.

Enric Marco invece, non essendo un vero romanziere, non è giustificato a mentire. Egli, trasferendo la *fiction* all'interno delle coordinate del mondo reale, non può che diventare spaventoso, mostruoso, inumano e, di conseguenza, all'interno del romanzo, simbolicamente, un personaggio letterario come, ad esempio, il Narciso di Ovidio, Icaro o, in maniera più strutturata, il Don Chisciotte[14] di Cervantes.

---

[13] In accordo con Javier Cercas il racconto reale o *relato real* è una locuzione profondamente ambigua, un ossimoro: "[…] l'espressione «racconto reale» è equivoca, deliberatamente equivoca, perché è un ossimoro, visto che ogni racconto, lo voglia o no, implica un certo grado di invenzione. È impossibile, infatti trascrivere verbalmente la realtà senza tradirla: non appena iniziamo a raccontare, stiamo già alterando la realtà, stiamo già inventando" (Cercas e Arpaia, 2013: 34).

[14] La connessione tra le due figure è continuamente evidenziata nel romanzo. La personale distorsione della realtà, la propria *mediopatia* latente, portano Marco a una perpetua, travolgente metamorfosi, così come, con differenti mezzi, fece il suo omologo letterario Alonso Quijano che, grazie a Cervantes, si trasforma in Don Chisciotte. Enric Marco, come Quijano, appare come un attore impegnato nel trasformare la propria recitazione in vita. Egli, come l'Alonso Quijano che diventa Don Chisciotte, desidera e decide di vivere una vita intensa, ai suoi occhi virtuosa, eroica mediante l'aiuto di una maschera fittizia e cangiante, per non arrendersi alla vita reale. Marco però, a differenza di Don Chisciotte, essendo una persona reale, un essere umano in carne e ossa, possiede un passato, un passato che cerca di manipolare per poter dominare a proprio piacimento il presente. Se Alonso Quijano pertanto nel proprio romanzo non è altro che un pover'uomo che si inventa cavaliere senza riuscire a ingannare nessuno, Marco, tramite le proprie menzogne, le proprie manipolazioni del passato, perlomeno fino al suo smascheramento per mano di Bermejo, riesce a diventare un eroe civile in grado di deformare la memoria collettiva.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

Marco infatti, per il narratore, come Don Chisciotte, è un romanziere frustrato, incapace di accontentarsi di scrivere dei propri sogni. Un romanziere frustrato obbligato dunque a viverli, i sogni, leggendo la verità come un nemico da sconfiggere per non incontrare la morte. In questo senso, egli, immerso in tale tentativo, guidato dalla volontà di sconfiggere la verità, sembra trasformarsi in una sorta di eroe nietzschiano impegnato in una lotta soggettiva, personale, contro il mondo borghese, la sua morale, contro la realtà:

> [...] Como el pájaro de un verso de T.S. Eliot, Nietzsche observó que los seres humanos no podemos soportar demasiada realidad y que a menudo la verdad es mala para la vida; por eso abominaba de nuestra pequeña moral pequeñoborguesa, de nuestra ética mezquina de gente respetable que respeta la verdad o que piensa que la verdad es respetable, y elogiaba las grandes mentiras que afirman la vida. Huérfanos de remordimientos y mala conciencia, don Quijote y Marco aparecen, así, como héroes nietzscheanos: no inmorales ni amorales, sino extramorales. (Cercas, 2014: 3072-77)

Marco però, lo sappiamo, non è un eroe. Egli tuttavia rifiuta il suo *status* di uomo comune, appropriandosi di un eroismo di cui appare intrinsecamente incapace, avendo disattivato i propri contorni umani in favore della *fiction*, della fama a ogni costo.

Il suo impersonare la *fiction*, il suo statuto eroico fraudolento che lo portano paradossalmente a perdere i contorni umani e, come abbiamo visto, a diventare maschera letteraria deforme persa in un vuoto di valori morali, in un 'punto cieco' ciclico e infinito che volontariamente non accetta le norme morali della società contemporanea, nel romanzo si evincono in particolar modo dalla sua cancellazione volontaria di una anche minima *agency* morale, come la definisce Bandura (2002).

Di conseguenza Enric Marco è doppiamente mostruoso, nella realtà e nella sua rappresentazione letteraria, in quanto, dopo una serie di imposture 'minori', non solo si appropria della maschera tragica del sopravvissuto all'abominio nazista, ma, privo di *agency* morale, una volta smascherato, decide in tutti i modi di riabilitarsi, di dimostrare che egli agisse a fin di bene[15].

Marco inverte definitivamente i concetti morali di bene e male come se seguisse, come un simbolico motto, il sottotitolo dell'edizione italiana dello studio dello stesso Bandura (2017): *Disimpegno morale: Come facciamo del male continuando a vivere bene*; egli, seppure lo neghi esplicitamente, si sente un eroe a tutti gli effetti, un eroe in grado di veicolare la memoria storica della Spagna del ventesimo secolo, del franchismo e quindi dell'olocausto.

---

[15] Enric Marco, incapace di sentirsi vivo grazie alla verità, alla realtà, dato che *la realidad mata, la ficción salva*, imprigionato in tale deriva sociale, nonostante l'ammissione (controvoglia e in maniera parziale) della propria impostura, continua a tentare di rivendicare i propri galloni da eroe conquistati sul campo politico e mediatico, reale e fittizio. Il romanzo *El impostor* (2014) è così, nella visione esaltata del proprio protagonista, un mezzo di rivendicazione, di ulteriore giustificazione morale (Bandura, 2002) per ritrovare la notorietà, la propria dimensione fittizia, disumana. Pertanto, la maschera ordinaria e mediocre che Marco indossa nella vita lontana dai riflettori, quella del vecchio meccanico, dell'uomo buono che per alcuni personaggi dell'opera rimane tale persino dopo aver ammesso (controvoglia e in maniera parziale) la propria identità, l'essere impostore, sembrerebbe far pendere la bilancia, nel soppesare la natura o la gravità del suo male morale, verso il fronte della mera banalità, come, ad esempio, i funzionari nazisti di cui per Arendt (1963) Eichmann era esemplificazione. In realtà Marco, uomo ordinario e 'banale', non agisce mai cancellando il proprio pensiero. Egli benché si dimostri incapace di provare un reale rimorso per le proprie azioni, di valutarle secondo una luce reale e non deformata dalla sete di fama, di vita eccezionale, eroica, fortifica (prima e dopo lo smascheramento) il proprio pensiero imbevendolo di un'ideologia anarchico-libertaria riletta personalmente per mutarla in mera confusione, caos, metafora maligna, per essere sempre in primo piano, come un eroe. Egli dunque, persona ordinaria ma personaggio 'straordinario', rimane, non accettando la propria realtà, la propria dimensione umana, in qualche modo sempre a metà, in bilico, rappresentando in maniera tanto inquietante quanto efficace la natura ibrida del male umano, tra radicalità e banalità, un 'punto cieco' interpretativo infinito che lo e ci investe sia nella *fiction* che nel mondo reale.

Un autocelebrarsi che si esplicita all'interno del *El impostor* (2014) mediante quello che il narratore definisce *autobombo*:

> [...] Marco descargó sobre Santi y sobre mí una tormenta de autobombo sin pudor y de justificaciones imposibles (en la que, según advertí con asombro, de vez en cuando Marco pasaba de la primera a la tercera persona, igual que si no hablase de sí mismo): [...]. La gente por ejemplo se empeñaba en considerarlo un héroe, siempre había sido así, era una verdadera manía; él sin embargo lo odiaba, intentaba evitarlo por todos los medios, no le gustaba que lo enalteciesen, que magnificasen su figura, siempre fue un hombre modesto, sin pretensiones. Pero los alumnos y los profesores de las escuelas en las que daba charlas cuando era presidente de la Amical de Mauthausen le decían un día sí y otro también: "A pesar de que usted diga que no es un héroe, usted es un héroe; es un héroe precisamente porque dice que no es un héroe". Y él se enfadaba y les replicaba: "Enric Marco no es un héroe, de ninguna manera. Es una persona distinta, eso sí, lo admito, pero no excepcional. Verdaderamente, lo único que ha hecho a lo largo de toda su vida es luchar, sin descanso y con todas sus fuerzas y con total desprecio del peligro y de sus intereses personales, por la paz, por la solidaridad, por la libertad, por la justicia social, por los derechos humanos, por la difusión de la cultura y la memoria. Eso es todo". Así les replicaba. Y era verdad [...]. (Cercas, 2014: 311-34)

La sua paura della realtà, della sua condizione da uomo comune, lo porta perciò ad appropriarsi di uno dei meccanismi cardine della riflessione di Bandura (2002) sul *moral disengagement*, il 'disimpegno morale'[16] che caratterizza l'agire dell'individuo contemporaneo in differenti contesti sociali: la giustificazione morale. In accordo con Bandura (2002) l'individuo, come appunto l'Enric Marco del romanzo, perpetuamente impegnato a distorcere le conseguenze delle proprie azioni, non agisce in maniera potenzialmente pericolosa o *nociva* per sé o per altri individui, fino a quando non autogiustifica di fronte a se stesso la moralità delle proprie azioni.

Per Bandura tale giustificazione morale si può definire come un processo attraverso il quale la condotta deleteria diventa, personalmente e socialmente, accettabile, arrivando a essere ridefinita come un'azione necessaria, un imperativo morale distorto per assolvere a scopi socialmente degni o moralmente accettabili: "People then can act on a moral imperative and preserve their view of themselves as moral agents while inflicting harm on others" (Bandura, 2002: 103).

L'assoluzione personale, il non sentirsi colpevoli, rende possibile il perpetrare atti inumani, portando a minimizzare e a distorcere le conseguenze delle proprie azioni.

Con Marco ci troviamo di fronte a un indebolimento del controllo morale sul proprio comportamento che porta, come nella riflessione di Bandura, l'individuo a "avoid facing the harm they cause or minimise it", o, qualora il minimizzare non funzionasse, a screditare "the evidence of harm" dato che "As long as the harmful results of one's conduct are ignored, minimised, distorted or disbelieved there is little reason for self-censure to be activated" (Bandura, 2002: 108).

[16] Secondo Bandura (2002), l'individuo, nello sviluppo del proprio sé morale, adotta degli standard che definiscono il 'giusto' e lo 'sbagliato' delle proprie azioni; standard che svolgono la duplice funzione di guida e, in via inversa, di deterrente per la condotta individuale. È all'interno di questo processo di autoregolamentazione che si monitora la condotta stessa, secondo le concrete condizioni e circostanze sociali, giudicandola in relazione ai suddetti standard morali. La moralità è perciò radicata nella propria individualità, ma tale individualità è continuamente messa alla prova dall'ambiente sociale, culturale e dalla situazione contingente verso cui si dimostra *self-reactive*. Tali fattori socio-strutturali e individuali, secondo Bandura, operano in maniera interdipendente non solo sul controllo della moralità individuale e sociale, ma anche nella perpetrazione della disumanità (Bandura, 2002: 116) creando le condizioni che portano al cosiddetto disimpegno morale.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

Il non considerare o distorcere le conseguenze rende più facile "to harm others when their suffering is not visible and when destructive actions are physically and temporally remote from their injurious effects" (Bandura, 2002: 108).

Enric Marco difatti si appropria dell'identità di un deportato nazista defunto che non conosce, o della memoria perduta da personaggi che appaiono nel libro traumatizzati dalle guerre, dal franchismo o inesorabilmente invecchiati e resi deboli dal tempo. Una memoria resa quindi ambigua dai vuoti della storia ufficiale dove i singoli nomi appaiono lontani, senza una reale identità umana alla quale arrecare dolore.

Enric Marco, *el impostor,* e il romanzo omonimo che impersona ambiguamente, diventano, come anticipato, essi stessi un 'punto cieco' morale senza via d'uscita. Javier Cercas, il narratore, non riesce realmente a spiegare, in via univoca il perché della riuscita della sua impostura. Questo perché la sua invenzione, la sua menzogna vitale rispecchiano in maniera distorta, eccessiva un atteggiamento diffuso che durante la *transición democrática*[17] portò, secondo la personale lettura di Javier Cercas, una parte della popolazione spagnola a inventarsi un passato migliore, meno scomodo. Marco dunque esagera una menzogna quando le menzogne non erano eccezione, bensì norma.

Aldilà di alcune discutibili generalizzazioni[18] presenti nel romanzo è innegabile che la società civile possieda una parte di responsabilità evidente nell'eleggere Marco a eroe. Se egli concretamente riesce a pervertire con successo la verità, portando all'eccesso la necessità umana di mentire, per il narratore può essere dovuto al cosiddetto 'ricatto del testimone', titolo di un articolo giornalistico, *El Chantaje del testigo*, scritto dall'autore nel mondo reale e pubblicato sul quotidiano spagnolo *El País* nel dicembre 2010, e che Javier Cercas include nella *fiction* del romanzo proprio per fortificare il punto di vista del narratore autofittizio sull'impostura di Marco.

Nell'articolo (e quindi nel romanzo) si evidenzia precisamente tale idea, tale ricatto della vittima e del testimone, figure la cui autorità non può razionalmente essere posta in discussione; figure in possesso di una sorta di verità fattuale, inaccessibile allo storico che, di conseguenza, possiederebbe solamente una collezione di frammenti, ombre di fatti, accadimenti a cui non ha preso parte direttamente.

Per l'articolo (e quindi il romanzo) inoltre la sacralizzazione del dramma dell'Olocausto ha trasformato i testimoni in eroi o, addirittura, in una sorta di santi laici e "[...] a nadie le gusta ser un aguafiestas ni meter el dedo en el ojo de nadie, y mucho menos en el de un heroico y sacralizado testigo del Holocausto mientras danza en la fúnebre celebración permanente del Holocausto"(Cercas, 2014: 3674).

In accordo con questa lettura, pertanto, nel caso di Enric Marco "[...] el chantaje del testigo era más potente que nunca, porque no se vivía un tiempo de historia, sino de memoria" (Cercas, 2014: 3721). In questo senso Javier Cercas descrivendo la reale ascesa e la conseguente sconfitta morale e mediatica di un simile impostore, impiega il romanzo come fosse uno strumento contundente adatto ad approfondire, dilatare la propria personale analisi critica al

[17] Con questo termine si definisce il periodo storico caratterizzato dal "processo politico che si attiva in Spagna dopo la morte del dittatore Francisco Franco avvenuta il 20 novembre 1975 e che si può vedere racchiuso tra la *Ley de Reforma política* del 18 novembre 1976 e il 6 dicembre 1978, data del referendum di ratifica della Costituzione, sebbene la fine del processo possa essere allargato all'ascesa al potere del PSOE nelle elezioni dell'ottobre del 1982 e alle riforme che portarono alla creazione dello Stato delle Autonomie, nel 1983" (Lobina, 2019: 304).

[18] Cercas nel romanzo coinvolge la società civile nella sua interezza come parte dell'impostura di Marco. Tale presa di posizione ha generato dibatti interpretativi in Spagna venendo ad esempio giudicata come una generalizzazione superficiale a sostegno della versione ufficiale della *transición democrática*. A tal proposito si consiglia la lettura di Martínez Rubio (2017).

ruolo della memoria[19], la quale, divenuta *kitch* storico, sembra volere usurpare la storia reale mediante il marketing.

Un'analisi critica che coinvolge l'intero *establishment* letterario nel quale, come autore reale, Javier Cercas risulta ambiguamente incluso.

> [...] en un tiempo saturado de memoria, ésta amenaza con sustituir a la historia. Mal asunto. La memoria y la historia son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia también son complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia. Pero la memoria no es la historia. (Cercas, 2014: 3689-95)

Il romanzo mediante tale presa di posizione critica (del narratore autofittizio e dello stesso autore reale) muta nel territorio adatto a definire la *memoria histórica* come un'industria, un'industria concepita e sviluppata da una generazione di spagnoli, la stessa di Javier Cercas, che dopo anni di silenzio, iniziò a interessarsi per la prima volta al proprio passato, alla propria storia collettiva.

Un processo di riappacificazione con la propria identità storica che determina la necessità di eroi veri o, paradossalmente, persino falsi, come Marco e, nel suo caso specifico, quindi, del suo discorso, "[...] tranquilizador, empalagoso y embustero que la gente estaba deseando escuchar" (Cercas, 2014: 4120).

Un discorso della cui diffusione Cercas incolpa in gran parte i media audiovisivi e i giornalisti identificati come i maggiori responsabili del successo della menzogna vitale di Enric Marco:

> [...] los periodistas se veían a sí mismos como audaces desenterradores de un pasado preterido por todos del que nadie quería hablar, el mejor pasado de su país, el más noble y el más oculto, y sentían que de esa forma estaban haciendo justicia, homenajeando a través de Marco a todas las víctimas silenciadas no sólo por el franquismo

[19] A partire dalla rinascita della democrazia politica negli anni settanta del ventesimo secolo, la Spagna recupera lentamente il proprio passato recente da un punto di vista storico e civile, come sottolineano le parole di Masoliver Ródenas (2004: web): "La llegada de la democracia a España avivó el interés por nuestra historia contemporánea, suscitando no sólo la necesidad de interpretar nuestro pasado, sino también de entender el presente como parte de la historia, una historia in progress de la que somos testigos y protagonistas". Questo perché malgrado la postmodernità sembri per alcuni studiosi –per esempio, Jameson (1991)– aver smarrito il senso, il significato della storia, "a livello globale e non solo spagnolo, dopo la fine della guerra fredda, la caduta del muro di Berlino, il crollo dell'Unione Sovietica e l'avvento della globalizzazione si sviluppa una sorta di ossessione nei confronti del passato che corrisponde alla paura dell'oblio dell'individuo postmoderno, la paura della perdita della memoria" (Lobina, 2019: 299). In Spagna, il recupero della memoria del ventesimo secolo sul piano sociale, politico e letterario è in qualche modo fortificato nel 2007, con la *Ley de la Memoria Histórica de España*, un tentativo político che mira a dare una dimensione ufficiale al lavoro, tra le altre, della *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*. Un tentativo di "risolvere in via definitiva il problema dei vinti della Guerra Civil, ossia il riconoscimento e il conseguente risarcimento per chi fu vittima, in quanto facente capo al fronte repubblicano, di discriminazioni e violenza durante la guerra e la successiva dittatura franchista" (Lobina, 2019: 303). Nel campo letterario Javier Cercas viene spesso identificato come esponente della *nueva novela histórica*, genere letterario che appunto "riflette le istanze del discorso memorialistico attivando una *mise en abyme* che mira alla ricostruzione del passato, in cui il processo del ricordo attiva il dialogo generazionale fra vincitori e vinti [della *Guerra Civil*]. Una prassi necessaria poiché permette alla memoria e al ricordo d'imporsi sull'oblio" (Cogotti, 2012: 2). Un'etichetta che gli si addice solo in parte. Cercas difatti, come abbiamo segnalato, si posiziona in maniera critica nei confronti di tale movimento culturale, politico e letterario che mira al recupero della *memoria histórica*. La storia, nella narrativa di Javier Cercas, è in realtà un pretesto letterario, quella scintilla creativa atta a trasformare i romanzi dell'autore in un'avventura letteraria, quella che egli stesso definisce "l'avventura di scrivere romanzi" (Cercas e Arpaia, 2013), ossia una complessa riflessione metaletteraria sulla costruzione del testo stesso.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

> sino también por la democracia posterior al franquismo. Marco generó tal dependencia en los periodistas, o como mínimo en los periodistas catalanes, que llegaron a incluirlo en un programa televisivo sobre Ravensbrück, un campo de concentración para mujeres. (Cercas, 2014: 3954)

In realtà nel testo è opportuno sottolineare come una figura si distacchi dalla massa, sociale e mediatica, informe e compiacente che assiste all'ascesa di Enric Marco. Il vero eroe del romanzo in questo senso è lo storico e ricercatore indipendente Benito Bermejo, l'uomo che il narratore ironicamente definisce ora "villano secreto de esta historia" (Cercas, 2014: 4152) ora "la Némesis de nuestro héroe" (Cercas, 2014: 4152). L'uomo che, andando controcorrente, contro la *fiction*, esegue delle ricerche storiche accurate per smascherare Enric Marco, per farlo tornare nel mondo reale, condannandolo a indossare una nuova maschera, quella del mostro sociale, tra gli uomini comuni.

Benito Bermejo materializza la differenza, il dire 'No'. L'intellettuale della società ideale ipotizzato da Cercas (2016), ossia la possibile ribellione dentro i confini del reale, senza andare 'oltre' la verità, senza sfociare nella *fiction*. Sebbene infatti tutti noi, in quanto esseri umani, possiamo scegliere di trasformarci in personaggio, di indossare una maschera paradossalmente disumana, ed essere in qualche modo come Enric Marco, possiamo pure, in alternativa, seguendo di nuovo Bandura (2002), dimostrare di poter indirizzare la nostra *agency* morale verso il bene, comportandoci umanamente, fino a potere persino diventare, in rari casi, eroi.

Bermejo dunque si differenzia dalla società[20] generalizzata del romanzo *El impostor* (2014). Una società che ci sembra in ogni caso assorbire in maniera quasi indolore, indifferente il suo doppio ruolo di vittima (del male di Marco e della post-verità che impersona) fino a passare dall'altra parte, a non volere riconoscere la propria impostura, la propria ipocrisia, non condannando il reo.

O meglio, non giudicandolo dentro i confini della legalità, ma solo moralmente, puntando il dito contro di lui, per non riconoscersi, per non sentirsi in qualche modo complice compiacente della sua impostura. La società, quella generalizzata del romanzo, assume quindi a sua volta il ruolo dell'impostore, un impostore che giustifica moralmente la propria pavida inibizione nell'inazione, fatto salvo per la deriva sociale imposta a Enric Marco.

Interessante però a riguardo e sempre nell'ottica del 'punto cieco' autoriale, come anche la principale presenza eroica del romanzo, Benito Bermejo, all'interno del testo di *fiction,* Javier Cercas, il narratore, la presenti in maniera ambigua, cercando di rendere più velata la verità esposta, per evitare che il lettore si trovi davanti soluzioni certe; per evitare che non si faccia domande (anche se ora la stessa verità sembra davvero coincidere con quella del mondo reale) e che quindi attivi sino in fondo la propria coscienza critica, nel presente, interpretando le verità del testo come esclusivamente letterarie, ambigue, ironiche.

[20] La seduzione del male, della post-verità impersonata da Enric Marco e che si evolve in ipocrita condanna morale, non giuridica, scopre una società (istituzioni, media, ma soprattutto individui) avvolta dalla paura di riconoscere nella maschera del reo la propria immagine reale, immersa in quella simulazione che, in accordo con Baudrillard (1994), genera l'iperrealtà. Un contesto dove l'informazione cessa di riferirsi a un evento reale e viene interpretata senza tenere conto della sua verosimiglianza; dove la realtà stessa diventa obsoleta in favore, appunto, della sua simulazione guidata dalla circolazione e dall'interrelazione di simulacri, copie senza origine reale: "Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal" (Everly, 2010: 1). Uno spazio dove, in accordo con Jameson (1991), l'analisi dell'individuo rispetto al proprio vivere reale si blocca in una sorta di gioco postmoderno, superficiale, di significanti sprovvisti di significati (Martínez Rubio, 2016: 10). Un'analisi che può arrivare a evolversi, ad esempio, di fronte al male, come nel caso di Enric Marco, in una vera e propria sospensione del giudizio, che diventa appunto mera (e ipocrita) condanna morale, prima ancora che giuridica.

Javier Cercas infatti, nel corso del romanzo, investe di un alone di incertezza[21] persino le parole della maschera letteraria di Bermejo quasi volesse trasmettere, una volta di più, quella sensazione diffusa e sotterranea che investe la totalità del romanzo, quel senso di impossibilità di conoscenza totale della storia ufficiale; lasciandole fluire, tali parole, nel consueto *puede ser* della sua narrativa, un *puede ser* noto al lettore a partire da *Soldados de Salamina* (2001).

El impostor (2014) è un romanzo che in definitiva, perso in tale indeterminatezza, in bilico tra *fiction* e verità storica, in un'incertezza che coinvolge persino le parole di Bermejo, non può che rimanere un enigma irrisolvibile come il male, umano e disumano, che Marco impersona e a cui, tutti noi, nel mondo reale, abbiamo paura di somigliare:

> [...] Marco es lo que todos los hombres somos, sólo que de una forma exagerada, más grande, más intensa y más visible, o quizás es todos los hombres, o quizá no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío, una cebolla a la que se le han quitado todas las capas de piel y ya no es nada, un lugar donde confluyen todos los significados, un punto ciego a través del cual se ve todo, una oscuridad que todo lo ilumina, un gran silencio elocuente, un vidrio que refleja el universo, un hueco que posee nuestra forma, un enigma cuya solución última es que no tiene solución, un misterio transparente que sin embargo es imposible descifrar, y que quizás es mejor no descifrar. (Cercas, 2014: 5665)

3. CONCLUSIONI

El impostor (2014) in qualità di indagine letteraria sul ruolo della verità storica nel ventunesimo secolo –una verità che appare subordinata al potere della *fiction*, dei media, e capace di produrre miti, eroi (veri o falsi) malati di una vera e propria 'mediopatia'– non riesce, come abbiamo avuto modo di analizzare, a rispondere alla domanda su chi Enric Marco fosse in realtà.

La sua vicenda, il suo (personale e collettivo) enigma non trovano una reale risposta e, il romanzo, l'insieme delle domande morali che lo strutturano, si trasforma in un enigma ulteriore, un 'punto cieco' nel quale le risposte non sono altro che il libro stesso.

El impostor (2014) è un romanzo che, come Marco, non si può decifrare o, forse, come suggerisce il Cercas letterario, è persino meglio non decifrare, per far sì che non ci si riconosca davvero. Un evitare di riconoscersi, di decifrare la propria identità reale che significa, simbolicamente e paradossalmente, nella visione del Javier Cercas narratore, non morire come accade invece a una delle già citate maschere letterarie di Enric Marco, il Narciso di Ovidio.

In tale incertezza, mediante la *fiction,* di conseguenza, Javier Cercas, si trasforma, in qualità di scrittore, in Enric Marco e tale identità cangiante in qualche modo si pluralizza, si sparge verso il mondo reale, verso il lettore. Lettore il quale, perso, ma illuminato dall'enigma, dal 'punto cieco' del romanzo stesso, diventa metaforicamente eleggibile, in quanto essere umano, di diventare Enric Marco, di affermare: *Yo soy Enric Marco*[22].

[21] Nel dialogo tra Bermejo e Marco incluso nella terza parte del romanzo, *El vuelo de Ícaro*, si materializza ad esempio, l'incertezza di cui parliamo. Un dialogo presentato dalla maschera letteraria di Javier Cercas come fosse stampato nella memoria di Bermejo. Un dialogo pertanto passibile di invenzione (Cercas, 2014: 4312-17).

[22] Una frase, *yo soy Enric Marco,* che costituisce anche il titolo di un articolo pubblicato dal Javier Cercas reale su *El País* nel 2009. Un articolo che recensisce l'omonimo, in lingua tedesca, *Ich bin Enric Marco,* documentario sulla vita dell'*impostor* realizzato nello stesso anno dai registi Santiago Fillol e Lucas Vermal. L'articolo e il documentario prendono vita nel mondo dell'ossimorico *relato real* dichiarato che si trasforma nel romanzo *El impostor* (2014), diventandone parte integrante, fonti reali privilegiate che determinano e ispirano il cammino compositivo della maschera dell'autore, nelle pagine della *fiction*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

Un lettore capace, però, allo stesso tempo, di ribellarsi, di dire 'No' grazie alla propria interpretazione critica della *fiction*, come già Bermejo (nel romanzo e nella realtà), per smettere di nascondersi, per provare a riconoscersi davvero.

Un lettore capace di ribellarsi nel mondo reale e di scegliere la strada dell'umanizzazione (Bandura, 2002) dicendo 'No' anche a se stesso, alle sue costruzioni sociali deviate, al proprio male potenziale, al proprio disimpegno morale. Un 'No per potere migliorare la propria esistenza, per potere attivare la propria volontà positiva, il proprio innato "proactive power to behave humanely" (Bandura, 2002: 101). Una ribellione da compiere senza la paura, il terrore del reale, andando a travolgere definitivamente l'assioma su cui si basa ironicamente l'ispirazione della maschera autoriale, del Javier Cercas che abita nelle pagine del romanzo e su cui si struttura la vita di Enric Marco: *la realidad mata, la ficción salva*.

Bibliografia

ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción,* Madrid, Biblioteca Nueva.

ARENDT, Hannah (2013) *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.

BANDURA, Albert (2002) "Selective Moral Disengagement in the Exercise of Moral Agency", *Journal of Moral Education,* Stanford University, 31, 2, pp. 101-119, web.stanford.edu/~kcarmel/CC_BehavChange_Course/readings/Additional%20Resources/Bandura/bandura_moraldisengagement.pdf (3 febbraio 2020).

—— (2017) *Disimpegno morale. Come facciamo del male continuando a vivere bene*, Trento, Erickson.

BAUDRILLARD, Jean (1994) *Simulacra and simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

BIFFI, Marco (2016) "Viviamo nell'epoca della *post-verità*?", Firenze, *Accademia della Crusca,* accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/viviamo-nellepoca-post-verit (3 febbraio 2020).

CERCAS, Javier e Bruno ARPAIA (2013) *L'avventura di scrivere romanzi*, Parma, Guanda.

CERCAS, Javier (2001) *Soldados de salamina*, Barcellona, Tusquets.

—— (2005) *La velocidad de la luz,* Barcellona, Tusquets.

—— (2009) *Anatomía de un instante,* Barcellona, Penguin Random House.

—— (2010) "El Chantaje del testigo", Madrid, *El País*, elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html (3 febbraio 2020)

—— (2012) *Las leyes de la frontera,* Barcellona, Penguin Random House.

—— (2014) *El impostor,* Barcellona, Penguin Random House, (ed. digitale).

—— (2016) *Il punto cieco*, Milano, Guanda Editore, (ed. digitale).

—— (2017) *El monarca de las sombras,* Barcellona, Penguin Random House.

—— (2019) "Yo soy Enric Marco", Madrid, *El País*, elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html (4 febbraio 2020)

CINELLI, Gianluca e Patrizia PIREDDA (2015) "Introduzione", in G. Cinelli e P. Piredda, eds., *La letteratura e il male. Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014. Collana Convegni,* 29, Roma, Sapienza Università, pp. 1-19.

COGOTTI, Carla Maria, (2012) "Il paradosso del tradimento fedele: *Soldados de Salamina* fra passato e presente", *Between*, II, 4, Between-journal.it/ (3 febbraio 2020).

DOUBROVSKY, Serge (1977) *Fils*, Parigi, Galilée.

EVERLY, Kathryn (2010) *History, Violence, and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish Novel*, Purdue, Purdue University Press.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy e Vicente MUÑOZ ÁLVAREZ (2004) *Golpes: ficciones de la crueldad social*, Barcellona, Dvd Ediciones.

—— (2004) "Golpes en la vida tan fuertes…", *The Barcelona review*, 43, http://www.barcelonareview.com/43/s_efp.htm (3 maggio 2020).

GÓMEZ TRUEBA, Teresa e Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017) *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Trea.

HORMIGO CONDE, Daniel (2017) "Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez, Hologramas: realidad y relato del siglo XXI, Gijón: Trea, 2017", *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas,* 15, pp. 125-128 https://doi.org/10.24197/sxxi.15.2017.125-128 (3 maggio 2020).

JAMESON, Fredric (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

LOBINA, Matteo (2019) *Más allá del realismo sucio. Ruido, Nocilla, historia y puntos ciegos en la novela española contemporánea. Desde Mañas hasta Cercas, pasando por Fernández Mallo*, Barcelona, TDX. http://hdl.handle.net/10803/668198 (2 febbraio 2020).

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015) *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.

—— (2016) "Limbo: la estética de la ausencia o la búsqueda de la nada. Identidad y sentido político en Agustín Fernández Mallo" in J. Martínez Rubio, I. Enache, S. Lakhdari, eds., *Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*, Indigo, 2016, pp. 81–90.

—— (2017) "El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición. Un debate entre la narrativa de Javier Cercas, Rafael Reig y Javier Pérez Andújar", *Cuadernos de Filología Hispánica*, 35, pp. 227-245.

MUSITANO, Julia (2016) "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos", *Acta Literaria*, Universidad de Concepción, 52, 2016.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004) "La alegría de los naufragios", *Revista de Libros*, 89, https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=789&t=articulos (3 febbraio 2020).

RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2017) "Javier Cercas, contra la desmemoria", *El periódico*, Barcelona, elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/critica-monarca-sombras-javier-cercas-5836767 (4 maggio 2020).

WHITE, Thomas (2019) "Cosa intendeva veramente Hannah Arendt con «banalità del male»", *thevision.com*, thevision.com/cultura/hannah-arendt-banalita-male/?sez=author&ix=1&authid=225 (03 febbraio 2020).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4196
Artifara, ISSN: 1594-378X

Don Quijote en el jazz italiano

HANS CHRISTIAN HAGEDORN
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen
La recepción de la obra maestra de Cervantes en la música italiana es un tema al que se han dedicado numerosos trabajos de investigación. Sin embargo, los estudios existentes se han centrado sobre todo en la ópera; escasa atención se ha prestado hasta ahora a otros géneros musicales. En este artículo nos ocupamos de las huellas que la novela cervantina ha dejado en el jazz italiano, concretamente en las últimas dos décadas, puesto que en Italia casi todos los ejemplos pertenecen al siglo XXI. El objetivo de nuestro estudio consiste en documentar, analizar y comparar varios ejemplos representativos de composiciones del jazz italiano que están inspiradas en esta obra cumbre de la literatura del Siglo de Oro español.

Palabras clave: Don Quijote, música, jazz italiano, recepción

Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Abstract
The reception of Cervantes' masterpiece in Italian music has been explored in a great number of works of research. However, articles on this subject matter have focused mainly on opera; other musical genres have, so far, received little attention. The present paper deals with the traces that the Cervantine novel has left in Italian jazz, in particular in the past two decades, since almost all examples of these jazz musicalizations of *Don Quixote* within Italy are found in the 21st century. The goal of our study is to document, analyse and compare several representative examples of Italian jazz compositions inspired by this masterwork of the Golden Age of Spanish literature.

Key words: Don Quixote, music, Italian jazz, reception, influence

1. INTRODUCCIÓN

La intensa recepción del *Quijote* en la música italiana es un tema que ha sido y sigue siendo objeto de estudio por parte de un elevado número de cervantistas, musicólogos, hispanistas e italianistas de diversos países cuya labor investigadora ha quedado plasmada en una amplia bibliografía que cubre una gran variedad de enfoques, aspectos, épocas, obras y compositores[1]. En este sentido, el estado de la cuestión respecto al ámbito de la música italiana es similar —en amplitud, profundidad, detalle y, sobre todo, calidad— al que se puede observar en relación con la recepción de la obra maestra de Cervantes en la música en general, a nivel

[1] En el marco del presente estudio solo podemos dar algunos ejemplos de la gran riqueza de estudios sobre esta materia que se han publicado a lo largo de las últimas décadas. En relación con la recepción del *Quijote* en Italia en general, véanse los trabajos de Pini Moro y Moro (1992), Ruffinatto (2006), De Nicolò (2007), Enciso Alonso-Muñumero y Ruffinatto (2010), Ruta (2013), Quinziano (2014), Di Carlo (2017) y Prati (2019), entre otros. Acerca de la recepción de la novela cervantina en la música italiana destacan, por ejemplo, los estudios de Esquival-Heinemann (2007) y Presas (2009, 2010, 2018). Para más referencias bibliográficas en relación con la recepción del *Quijote* en la música italiana, véase también la nota 2 del presente estudio.

Recibido el 11/04/2020 · Aceptado el 06/05/2020

mundial[2]. Sin embargo, como ha señalado Begoña Lolo (2010: 13-14), en el ámbito musicológico, la inmensa mayoría de los trabajos de investigación realizados hasta principios del siglo XXI sobre la relación entre la novela cervantina y la música se ha caracterizado por los enfoques históricos, centrándose casi exclusivamente en la música clásica y la ópera. Por el contrario, relativamente poca atención se ha prestado, hasta ahora, a las huellas del *Quijote* en los diferentes géneros de la música popular de los siglos XX y XXI, es decir, la música pop, el rock, el folk y el jazz[3]. Esta afirmación tiene validez también en el caso de Italia: a pesar de la existencia de un gran número de obras musicales inspiradas en el *Quijote* que encontramos en estos géneros de la música popular italiana —pop, rock, folk, jazz— de los siglos XX y XXI, no existen apenas estudios que aborden o reflejen esta circunstancia.

En el presente artículo nos ocupamos, concretamente, de la presencia de la obra de Cervantes en el jazz italiano, puesto que en este género musical destacan, en el caso de Italia, algunas composiciones particularmente complejas e interesantes cuyo análisis comparativo puede ayudarnos a comprender mejor la formidable proyección que el *Quijote* ha tenido y sigue teniendo en la cultura italiana en general. El objetivo de nuestro trabajo no consiste en ofrecer un inventario completo de todas las obras jazzísticas italianas en las que se hace alusión a la historia del Ingenioso Hidalgo, sino en presentar algunos ejemplos representativos de los ecos que las aventuras de Don Quijote han tenido en el jazz del país transalpino, sobre todo en el siglo XXI. Con ello, pretendemos realizar una pequeña contribución a los estudios sobre las relaciones entre la novela cervantina y la música, y sobre la recepción del *Quijote* en Italia en general, y en la música italiana en particular. Como punto de partida, dedicaremos unos breves resúmenes a la acogida que el *Quijote* ha tenido en la música italiana en general —desde la ópera hasta los diferentes géneros de la música popular de los siglos XX y XXI, concretamente la música pop, el rock y el folk— y a la recepción que la obra maestra de Cervantes ha tenido en el jazz internacional. Después, presentaremos —sin pretensión de exhaustividad— los ejemplos más destacados de las composiciones inspiradas en el *Quijote* que se encuentran en el jazz italiano. Al final de nuestro artículo se incluye un listado de ejemplos con los datos más relevantes de las composiciones y obras tratadas.

2. DON QUIJOTE EN LA MÚSICA ITALIANA

La novela cervantina ha tenido, desde el siglo XVII hasta la actualidad, una recepción muy intensa en el ámbito de la música, en todos los países y en todos los géneros y estilos. En la música clásica y la ópera podríamos citar obras de compositores como, por ejemplo, Henry Purcell (*The Comical History of Don Quixote*, 1695), Georg Philipp Telemann (por ejemplo, *Bourlesque de Quixotte*, 1720-1730; o *Don Quixotte, der Löwenritter*, 1761), Felix Mendelssohn Bartoldy (*Die Hochzeit des Camacho*, 1827), Richard Strauss (*Don Quixote,* 1897) o Manuel de Falla (*El retablo de Maese Pedro*, 1923), por citar tan solo unos pocos ejemplos especialmente

[2] En muchos de los trabajos sobre la recepción del *Quijote* en la música en general encontramos datos sobre el caso de la música italiana. Véanse, por ejemplo, el apartado sobre Italia en el catálogo elaborado por Sanz Manzano y Rubio Tovar (2011: 8371-8374) para la *Gran Enciclopedia Cervantina*, o los estudios de Espinós (1947), Querol Gavalda (1948/2005), Flynn (1984), Esquival-Heinemann (1993), Denimal (2004), López Navia (2005), Martínez del Fresno (2005), Lolo (2006), Adam-Schmidmeier (2007), Álvarez Calero (2017), así como el volumen colectivo *El "Quijote" y la música* (2005), y los trabajos dedicados a compositores y obras italianos, en los volúmenes editados por Lolo (2007, 2010, 2018). También en algunos de los trabajos sobre la recepción de la novela cervantina en la literatura, las artes y la cultura en general se ofrece información interesante sobre la música italiana; véase, por ejemplo, Padilla Alonso *et al.* (2016).

[3] En cuanto a la recepción del *Quijote* en la música pop, rock y folk en general destacan, por ejemplo, los trabajos de Hess (2007, 2011), Labrador López de Azcona (2010), López Navia (2010, 2011, 2016, 2018), Pujante Cascales (2010) y Giorgini (2015). En relación con las huellas de la novela cervantina en el jazz en general, véanse los trabajos de Hagedorn (2016a, 2016b, 2018, 2019a, 2019b).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

conocidos. Y también en la música popular moderna hay un elevado número de composiciones de artistas o grupos de gran proyección internacional como, por ejemplo, Gordon Lightfoot (*Don Quixote*, 1972), Julio Iglesias (*Quijote*, 1982), Nik Kershaw (*Don Quixote*, 1984), Mägo de Oz (*La leyenda de la Mancha*, 1998)[4], Red Hot Chili Peppers (*Quixoticelixer*, 1999/2006) o Coldplay (*Don Quixote*, 2010), entre muchos otros (Hagedorn, 2016a: 549-553).

En el caso de Italia encontramos igualmente una gran variedad de composiciones inspiradas en el *Quijote*, sobre todo en la ópera y la opereta, así como en los diferentes géneros de la música popular moderna. En la ópera, la opereta, el ballet y la música clásica moderna destacan, entre muchas otras obras, títulos como los siguientes: la ópera *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719) de Francesco Bartolomeo Conti; la ópera *Don Chisciotte en corte della ducchessa* (1727) de Antonio Caldara; el *intermezzo* operístico *Don Chisciotte in Venezia* (ca. 1752) de Giovanni Giay; la opereta *Il curioso de suo propio danno* (1756) de Niccolo Piccini; la ópera *Don Chisciotto della Mancia* (1769) de Giovanni Paisiello; la opereta *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (1771) de Antonio Salieri; la ópera bufa *El Curioso Indiscreto* (1778) de Pasquale Anfossi; la ópera *Don Chisciotte della Mancia* (1805) de Pietro Generali; la ópera bufa *Les noces de Camache* (1825) de Saverio Mercadante; la ópera bufa *Don Chisciotto* (1830) de Alberto Mazzucato; la ópera *Il furioso all'isola di San Domingo* (1833) de Gaetano Donizetti; la ópera *Don Chisciotte della Mancia* (1859) de Carlo Rispo; el ballet *Ritratto di Don Chisciotte* (1945) de Goffredo Petrassi; la ópera *Don Chisciotte* (1951) de Vito Frazzi; la obra para soprano, coro y orquesta *Don Chisciotte* (1961) de Giacomo Manzoni; y el ballet *Don Chisciotte, ovvero storia del cavaliere della Fantasia* (2003) de Marco Schiavoni y Milena Zullo.

En la música italiana de los siglos XX y XXI resulta muy llamativo también el gran número de temas inspirados en el *Quijote* —en la novela, en el mito literario, en los personajes o en alguna de sus aventuras— que se encuentran en la música pop, el rock y el folk, por ejemplo: *Don Chisciotte* (1966) de I Balordi (sencillo: *Don Chisciotte – Vengono a portarci via ah! Aah!*); *Don Chisciotte* (1974) de Schola Cantorum (álbum: *Coromagia*); *Moderno Don Chisciotte* (1975) de Al Bano & Romina Power (álbum: *Dialogo*); *Don Chisciotte* (1975) de Piero Ciampi (álbum: *Dentro e fuori*); *Don Chisciotte* (1975) de Mario Medici (álbum: *Scampoli di Bologna*); *Don Chisciotte* (1977) de Gino Paoli (álbum: *Il mio mestiere*); *Dulcinea* (1977) de Maria Monti (álbum: *Muraglie*); *Don Chisciotte* (1979) de Spazio Unito (álbum: *Colori*); *Sancho Panza* (1988) de The Acid Flowers (álbum: *Lucifer's Friends*, se trata de un álbum recopilatorio con temas de varios grupos); *Don Chisciotte* (1989) de Gian Pieretti & Canadian Singers (álbum: *Don Chisciotte*); *Don Chisciotte* (1989) de Archensiel (álbum: *Piöva*); *Dulcinea* (1989) de Fred Bongusto (álbum: *Le donne più belle*); *Per amore mio (Ultimi giorni di Sancho P.)* (1991) de Roberto Vecchioni (álbum: *Per amore mio*); *Contro i mulini a vento* (1992) de Frammento 56 (álbum: *Frammento 56*); *Don Chisciotte* (1997) de Modena City Ramblers (álbum: *Terra è libertà*); *L'Ennesimo Don Chisciotte* (2001) de QIT – Quarta Isola del Tempo (álbum: *Fine della guerre decennali*); *Dulcinea* (2001) de La Rosa Tatuata (álbum: *Bandiera Genovese*); *Don Chisciotte* (2002) de Francesco Guccini (álbum: *Stagioni* (2000); *Mulini a vento* (2002) de Carmen Consoli (álbum: *L'Eccezione*)[5]; *La Insula de Barataria* (2007) de Lou Tapage (álbum: *Rève Eterne*); *Sancio* (2007) de Giancarlo Micciché y Trama Medea (álbum: *Sellammo male Ronzinante*); *Don Quixote Don Colombo* (2009) de Gatto Marte (álbum: *Colombo Tutto Tondo*); *Don Chisciotte* (2010) de Kabaré Voltaire (álbum: *Sottosopra*); *Un Don Chisciotte nel 2000* (2013) de Alessandro Canino (álbum: *Io*); y *Ronzinante* (2018) de Hyena Ridens (álbum: *La corsa*).

[4] El grupo español de rock duro Mägo de Oz grabó al menos otras dos composiciones inspiradas en la novela de Cervantes: *Siempre (Adiós Dulcinea, Pt. 2)* (incluido en el álbum *Gaia III: Atlantia*, 2010), y *Adiós Dulcinea* (incluido en el álbum *Gaia: Epílogo*, 2010).

[5] En el estribillo de esta canción aparecen los siguientes versos: "La mia rivoluzione sembra già / lotta contro mulini a vento" (véase el vídeo de la canción en *YouTube*).

Además, en el caso de la música popular italiana hay que hacer mención especial de algunos álbumes conceptuales inspirados en el *Quijote*: *Don Chisciotte!* (2014) de Andrea Montero[6]; *Don Kixote* (2014) del dúo italiano The Shipwreck Bag Show[7]; y *Don Chisciotte* (2019) del proyecto Tale Music[8].

3. DON QUIJOTE EN EL JAZZ INTERNACIONAL

La obra maestra de Cervantes ha tenido siempre una extraordinaria presencia en el jazz internacional, y esta formidable recepción en el jazz se ha intensificado aun más en el siglo XXI[9]. Igual que en la música clásica, la ópera y los diferentes géneros de la música popular, también en el jazz existe una gran variedad de obras inspiradas en esta novela, en sus personajes (Hagedorn, 2016a, 2016b, 2018), o en alguno de sus episodios más conocidos, como el de los molinos de viento (Cervantes, 1998: I/cap. VIII). Las obras más destacadas del jazz internacional —incluimos aquí subgéneros como el jazz-rock o el *smooth jazz*, etc.— en las cuales se encuentra algún tipo de eco del *Quijote* son las siguientes: *Barataria* (1925) de Albert Brunies & His Halfway House Orchestra (sencillo/78 rpm: *Pussy Cat Rag – Barataria*); *Don Quijote* (1927) de Eleuterio Yribarren y su grupo Red Hot Panamerican Jazz (sencillo/78 rpm: *Don Quijote – Reina Mora*); *Sancho Panza* (1953) de Sonny Stitt y Johnny Richards (álbum [*EP*]: *Sonny Stitt Playing Arrangements from the Pen of Johnny Richards*); *Sancho* (1964) de Pucho Escalante y el Noneto Cubano de Jazz (álbum: *Jazz Cuba*); *Sketches for Don Quichotte* (1967) de Krzysztof Komeda (álbum: *Meine süsse europäische Heimat – Dichtung und Jazz aus Polen*)[10]; *Don Quijote de barba y gabán* (1972) del grupo argentino Alma y Vida (álbum: *Alma y Vida Vol. 2*); *Don Quixote* (1973) de Luiz Bonfá (álbum: *Jacaranda*); *Don Quixote's Masquerade* (1975) del grupo británico IF (álbum: *Tea Break Over – Back On Your 'Eads*); *Le rêve de Don Quichotte* (1976) de Léon Francioli y Pierre Favre (álbum: *Le bruit court…*); *Barataria* (1978) de Stéphane Grappelli (álbum: +*Cordes*); *Reflections on Don Quixote* (1979) del grupo estadounidense Caldera (álbum: *Dreamer*); *Don Quixote* (1981) de Egberto Gismonti y Geraldo E. Carneiro (álbum: *Em Familia*); *Adieu Quichotte* (1984) de Hans-Joachim Roedelius (álbum: *Geschenk des Augenblicks – Gift of the Moment*); *Don Quixote* (1986, 1989) de Cesar Camargo Mariano y Milton Nascimento (álbumes: *Ponte das estrelas*, *Miltons*); *Rocinante* (1987) de Peter Moffitt (álbum: *Zoe's Song*); *Quixote* (1990) de Okay Temiz y Sylvain Kassap (álbum: *Istanbul' da Eylül*); *Don Quijote* (1995) de Leif Wennerström (álbum: *Don Quijote*); *Brother Quixote* (1996) de David Lanz (álbum: *Sacred Road*); *Don*

[6] El álbum *Don Chisciotte!* de Andrea Montero contiene trece canciones inspiradas en el *Quijote*: *Dimmi, cosa inventi?*, *Vivo Fuori*, *Ronzinante (Il mio caballo ha preso il volo)*, *Dulcinea*, *Storia di Marcella*, *Il Duello*, *Il Risveglio*, *Don Chisciotte!*, *I Mostri*, *Il Canto del Mancego (Comunque Vivo)*, *Acqua d'aprile*, *Lista dei desideri*, *Caro Sancio (crederci, ridere, vivere!)*.

[7] The Shipwreck Bag Show es el nombre de un dúo formado por Roberto Bertacchini y Xabier Iriondo. Las once canciones incluidas en el álbum *Don Kixote* se titulan *L'Hidalgo forte*; *I pastori e gli eserciti nemici*; *L'incantesimo è rotto*; *Non c'è storia che non sia cattiva*; *Cavaliere degli specchi*; *Prima che faccia sera*; *Nè l'interesse, nè il rancore, nè la paura*; *Riparare i torti*; *I giganti dalle bracchia rotanti*; *L'istinto, la follia, il sogno*; y *Dulcinea*.

[8] El álbum *Don Chisciotte* del proyecto Tale Music contiene doce canciones inspiradas en la novela cervantina: *Un cavaliere*, *Né papa né re*, *Ronzinante si fermò*, *Libri dolenti*, *Tavole imbandite*, *Mamma quanto è stupido*, *Sala i maiali del re*, *Triste figura*, *Mambrino di un catino*, *Non colpevoli*, *Il mio destino*, *Micomicone*. Tale Music es un proyecto del guitarrista, cantante y compositor Giuseppe Fortunato. Otros álbumes del mismo autor: *I viaggi di Gulliver*, *Il Mago di Oz*, *Alice nel paese delle meraviglie*, o *I Musicanti di Brema*, entre muchos otros.

[9] No podemos profundizar aquí en la definición del jazz; nos permitimos señalar tan solo que este género musical, que surge del encuentro entre la música afro-norteamericana y la tradición musical europea, se caracteriza, entre otros aspectos —y en sus diferentes vertientes, desde la música popular hasta la música culta o seria— por la presencia destacada de elementos como el *blues* y el *swing*, y por el énfasis en la improvisación y la experimentación (Berendt, 1994; Berendt y Huesmann, 2014: 843-851). En el presente trabajo empleamos el término *jazz* en el sentido más amplio, incluyendo todas las épocas, tradiciones, estilos y subgéneros.

[10] Existe otra versión mucho más extensa (más de 11 minutos) de este tema, grabada igualmente en 1967; esta versión, titulada *Don Kichot*, está incluida en la reedición (en CD) del álbum *Meine süsse europäische Heimat* (2012, Anex – Polish Jazz Masters).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

Quichotte et Sancho (1997) de Claude Nougaro (álbum: *L'Enfant phare*); *Don Quichotte* (1997) de Collectif Mu (álbum: *Don Quichotte*); *Quixotic* (2000) de Michel Wintsch (álbum: *Sharing the Thirst*); *Sanchopanza* (2002) y *Dulcinea* (2003) del grupo italiano Actis Band (en los álbumes *Don Quijote* y *Garibaldi*, respectivamente); *Quixotic* (2003) de Florian Trübsbach (álbum: *Mason & Dixon*); *Sancho* (2004) del grupo suizo Stimmhorn & Kold Electronics (álbum: *Igloo*); *The long ride of Sancho Panza* (2005) del dúo austríaco-alemán Los Glissandinos (álbum: *Stand Clear*); *Quixotism* (2005) de Larry Martus (álbum: *Transcendence*); *Dulcinea* (2007) del proyecto estadounidense Abstract Audio Systems (álbum: *Poems for Innogen*); *Don Quixote* (2007) de Tom Wright (álbum: *Destination*); *Quixotic* (2008) de The Stein Brothers Quintet (álbum: *Quixotic*); *Quixotic* (2009) de Ivo Neame (álbum: *Caught in the Light of Day*); *Rossinante* (2010) del Olivier Thémines Trio (álbum: *Miniatures*); *Rosinante* (2012) del grupo finlandés Rakka (álbum: *Soutu*); *Dulcinea* (2012) de Jasper van't Hof (álbum: *Œuvre*); *Don Quixote's Final Quest* (2014) de Peter White (álbum: *Smile*); *Knight Errant* (2014) del Paul Edis Sextet (álbum: *Mr Hipster*); *Quixotic* (2015) del grupo estadounidense Hypercolor (álbum: *Hypercolor*); *Sancho* (2015) de Franck Tortiller y François Corneloup (álbum: *Singing Fellows*) o *Quixote* (2018) de Christian Artmann (álbum: *Our story*), entre muchos otros. Entre las suites de jazz basadas en el *Quijote* podríamos destacar, por ejemplo, las siguientes: *Windmill Tilter: The Story of Don Quixote* (1969) de Kenny Wheeler; *A Song of Don Quixote* (1981) de Mitsuaki Kanno; *Don Quijote* (2004) de Roberto Nannetti; *Chivalrous Misdemeanors* (2005) de Ron Westray[11]; y *Adventures of a Quixotic Character* (2014) de Tom Harrell (álbum: *Trip*).

4. LA PRESENCIA DE DON QUIJOTE EN EL JAZZ ITALIANO

En el jazz italiano, la primera composición jazzística inspirada en el *Quijote* es el tema *Don Chisciotte e Le Mucche* del grupo Vakki Plakulla; este tema está incluido en el álbum *…una barca*, del año 1998. Por tanto, se puede afirmar que la recepción de la novela cervantina en el jazz de Italia comienza muy tarde: como hemos visto en el apartado anterior, en el jazz de otros países encontramos un buen número de ejemplos en prácticamente todo el siglo XX[12]. Vakki Plakulla es un trío de jazz contemporáneo, con influencias del *free jazz*, el jazz-rock, el jazz de vanguardia y la música pop; está formado por los siguientes músicos: Luigi Lullo Mosso (contrabajo, voz), Edoardo Marraffa (saxofón alto, saxofón tenor) y Mirko Sabatini (batería). *Don Chisciotte e Le Mucche* es una pieza breve (02:53 minutos) con voz pero sin letra[13]. Se trata de una pieza divertida, irónica o incluso estrambótica que, con su ritmo animado, su melodía ligeramente disonante y su énfasis en el *nonsense* refleja muy bien el estilo enérgico y humorístico de esta formación.

En el año 2002, el grupo Actis Band publicó el álbum *Don Quijote*, que incluye el tema instrumental *Sanchopanza*, dedicado al escudero del Ingenioso Hidalgo. Actis Band es un quinteto de jazz contemporáneo que combina diferentes influencias, desde el jazz de vanguardia y

[11] La suite *Chivalrous Misdemeanors* de Ron Westray permanece inédita. En su estreno, en los días 5-7 de mayo de 2005, en el Lincoln Center de Nueva York, fue interpretada por la Jazz at Lincoln Center Orchestra (bajo la dirección de Wynton Marsalis) La única grabación existente de esta obra (del concierto del 7 de mayo de 2005) nunca fue publicada. La New York Public Library for the Performing Arts (Lincoln Center, Rodgers and Hammerstein Archives of Recorded Sound) conserva una copia de esta grabación (Research Collections, Recorded Sound, signatura: LDC 44249 [CD]); esta es, a nivel mundial, la única copia conservada en una biblioteca o un archivo público (Hagedorn, 2016b: 168-175).

[12] En 1978, el violinista franco-italiano Stéphane Grappelli grabó otro tema inspirado en la obra maestra de Cervantes, titulado *Barataria*; este tema, compuesto por Christian Chevallier, está incluido en el álbum *+Cordes*. Stéphane Grappelli era hijo de padre italiano y madre francesa, y tenía ambas nacionalidades, sin embargo, al haber nacido en París, y como desarrolló gran parte de su carrera en Francia, es considerado generalmente como músico francés. Por esta razón, no lo hemos incluido como músico italiano en el presente estudio.

[13] No se trata de lo que en el jazz se conoce como *scat*, es decir, improvisición vocal, puesto que en este tema de Vakki Plakkula las melodías interpretadas por el cantante son compuestas, no improvisadas.

el *free jazz* hasta el rock, el jazz-rock, el funk y el *world jazz*, con algunos elementos del ska y del folk mediterráneo. La banda está formada por Carlo Actis Dato (saxofón, clarinete), Federico Marchesano (contrabajo, bajo eléctrico), Massimo Rossi (saxofón), Dario Bruna (batería) y Antonio Fontana (guitarra, voz). *Sanchopanza*, un tema compuesto por el fundador del grupo, el saxofonista Carlo Actis Dato, es una pieza muy animada, agradable y alegre, con una duración de 04:51 minutos. En la introducción aparece una voz de fondo que repite una y otra vez la palabra *bello*, y en la parte final se escuchan las risas de los músicos; por lo demás, se trata de un tema instrumental con un ritmo ligero y una melodía sencilla, y en el que destacan los solos del contrabajo y el saxofón. En su conjunto, se trata de una pieza muy dinámica y festiva que, como refleja la caricaturesca ortografía del título, transmite sobre todo una visión amena y burlesca del jovial escudero del Caballero de la Triste Figura.

También en el año 2002, la formación Cal Trio —integrada por Antonio Borghini (contrabajo), Cristian Calcagnile (batería, percusión) y Domenico Caliri (guitarra eléctrica)— publica el álbum *Casa 3*, que incluye el tema *Quixote*, una breve pieza instrumental que tiene una duración de 02:02 minutos. Se trata de una composición de Domenico Caliri, una miniatura romántica, melancólica y sutilmente onírica para guitarra sola.

En el año 2003, Actis Band volvió a grabar una pieza inspirada en un personaje de la novela cervantina; este tema, titulado *Dulcinea*, está incluido en el álbum *Garibaldi*. Igual que *Sanchopanza*, *Dulcinea* es un tema instrumental compuesto por Carlo Actis Dato[14]. Se trata de una pieza de una duración intermedia (07:46 minutos), con una estructura en tres partes: la primera parte (00:00-03:50) podría ser descrita como una apacible y romántica fantasía; la segunda parte (03:50-04:49) es un solo de batería; y la tercera parte (04:49-07:46) es un tema caracterizado por un ritmo muy animado, y con influencias del folk, el ska y la música de los Balcanes. Esta tercera parte crea un ambiente festivo y de desenfreno, aunque al mismo tiempo tiene también cierto aire sombrío, de confusión y locura. La estructura de la pieza es claramente irónica: la tercera parte de *Dulcinea* pone de relieve que el carácter romántico de la primera parte no debe ser tomado demasiado en serio; la excentricidad y la locura de la tercera parte hacen pensar que el romanticismo de la primera puede haber sido un mero espejismo.

Un año más tarde, en 2004, el guitarrista Roberto Nannetti grabó con su cuarteto una suite de jazz titulada *Don Quijote*. El Roberto Nannetti Quartet se puede describir como un grupo de jazz contemporáneo; estaba formado por Roberto Nannetti (guitarra), Giulio Visibelli (saxofón soprano, flauta), Paolino dalla Porta (contrabajo) y Francesco Petreni (batería, percusión). Los títulos de los diez temas de este álbum son: *Ouverture DQ*; *Alluci in azione*; *Dulcinea*; *Tango, tetigi, tanctum, tangere (tango degli amori perduti)*; *Ronzinante*; *Argomenti*; *Quando un angelo scende sulla terra*; *Ely's eyes*; *Mr. DQ*; y *L'avvento del mulino*. Roberto Nannetti es el compositor de los nueve primeros temas, todos instrumentales. La última pieza, *L'avvento del mulino*, es obra del batería Francesco Petreni, y es la única de este disco que no es instrumental[15]. La suite en su conjunto tiene una duración total de 56:17 minutos; es una de varias suites inspiradas en el *Quijote* que encontramos en el jazz moderno, un grupo de obras entre las cuales destacan, por ejemplo, las anteriormente citadas de Kenny Wheeler (*Windmill Tilter: The Story of Don Quixote*, 1969), Mitsuaki Kanno (*A Song of Don Quixote*, 1981), Ron Westray (*Chivalrous Misdemeanors*, 2005) o Tom Harrell (*Adventures of a Quixotic Character*, 2014). Por

[14] Una versión en directo del tema *Dulcinea* del grupo Actis Band fue incluida en el álbum *"On Tour" – Live 2004* (2005). En su reseña del disco *Garibaldi*, el crítico François Couture describió la música de Carlo Actis Dato y su grupo como una combinación de *jazz-funk* y jazz italiano de vanguardia: "jazz funk as seen through the lenses of Italian avant-garde jazz. […] Actis Dato's tunes have catchy harmolodic themes, pockets of improvisation to blow some steam, and complex polyrhythms. But most of all it grooves" (Couture, 2003). Acerca del álbum *Garibaldi*, véase también la reseña de Glenn Astarita (2003).

[15] En *L'avvento del mulino* se recita un breve texto satírico, con el único acompañamiento de los sonidos de algunos instrumentos de percusión y las voces de los miembros del grupo.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

señalar algunos temas especialmente interesantes de la suite de Roberto Nannetti, se podría mencionar, por ejemplo: *Dulcinea*, una balada agradable, romántica y ligeramente melancólica (Hagedorn, 2016b: 168), con una duración de 04:30 minutos; *Ronzinante*, una pieza muy animada con una duración de 05:44 minutos, y con un estilo más experimental que otros temas de esta suite; o *Mr. DQ*, un blues tradicional que tiene una duración de 07:40 minutos. Cabe destacar que la suite *Don Quijote* de Roberto Nannetti no pretende ser una musicalización ni una ilustración de toda la novela, sino que se limita a ofrecer algunas interpretaciones jazzísticas de determinados personajes, momentos o aspectos de la obra. Por otra parte, es notable el esfuerzo de Nannetti por expresar o ilustrar por medios musicales, al menos en algunos temas de la suite, ciertos elementos del mito literario: por ejemplo, en *Ronzinante*, el ritmo abigarrado, los cambios rítmicos, la improvisación, la extravagancia o el aparente desorden en lo relativo a la armonía y la melodía, sirven para evocar el aspecto y el movimiento de la célebre cabalgadura del Caballero de la Triste Figura[16].

En 2005, el año del IV centenario de la novela cervantina, el grupo VST Very Simple Thing publicó un álbum cuyo título es idéntico al nombre de esta formación —un álbum digital, disponible también en formato CD por el sistema *on demand*—, y que incluye un tema instrumental inspirado en la figura del Ingenioso Hidalgo, con el título *Don Quixote*. VST Very Simple Thing es un proyecto integrado por músicos como Giovanni Guerretti (piano, teclados), Giorgio Peggiani (armónica, voz), Massimo Bregani (instrumentos sin determinar) y Roberto Arduini (instrumentos sin determinar)[17]. Se trata de un proyecto dedicado a un tipo de música que se podría describir como una mezcla de los géneros *lounge*, *chill-out*, *smooth jazz*, pop electrónico y *new age*. *Don Quixote* es una breve fantasía musical, compuesta por los músicos del grupo Very Simple Thing, y con una duración de 02:33 minutos; se trata de un tema instrumental —con algunas voces al fondo, pero sin letra— que se caracteriza por un ritmo muy pausado y un aire romántico, melancólico y suavemente meditativo.

Otro ejemplo de una composición del jazz italiano que está inspirada en la novela cervantina es el tema instrumental *Don Chisciotte*, de Fabrizio La Fauci y Roberto Trombetti. Esta pieza, incluida en el álbum del mismo nombre —*Don Chisciotte*— del año 2007, tiene una duración de 05:55 minutos, y se podría clasificar como una mezcla de jazz latino, jazz rock, smooth jazz y swing gitano. Se trata de una pieza animada y muy melodiosa, en la que destacan los largos solos de la guitarra acústica y el violín. Este tema compuesto por La Fauci y Trombetti fue grabado por los siguientes músicos: Fabrizio La Fauci (batería), Roberto Trombetti (guitarra), Paolo Senni (contrabajo), Romano Consoli (saxofón), Juan Carlos Zamora (violín, armónica).

Al año siguiente, en 2008, el clarinetista Gabriele Mirabassi publicó el álbum *Canto di ebano*, que incluye el tema *Chisciotte*, una pieza instrumental con una duración de 03:48 minutos. El álbum *Canto di ebano* fue grabado por un cuarteto formado por Gabriele Mirabassi (clarinete), Peo Alfonsi (guitarra), Salvatore Maiore (contrabajo) y Alfred Kramer (batería, percusión). Se trata de un disco en el que se mezclan diferentes estilos e influencias como, por ejemplo, el jazz europeo moderno, la música clásica moderna, el folk, la música mediterránea y la música pop[18]. El tema dedicado al Caballero de la Triste Figura fue compuesto por el

[16] Véase también el *booklet* incluido en el álbum *Don Quijote* del Roberto Nannetti Quartet.

[17] Los nombres de los integrantes del grupo VST Very Simple Thing no aparecen en su álbum homónimo; sin embargo, sí se indican en varios vídeos en *YouTube*, por ejemplo, de los temas *The Mood is Good* (del álbum *Chill Out Experience – Destination Formentera*), *First Take* (del álbum *Cala D'Hort Ibiza Chill Out Lounge*), o *Dream On* (del álbum *Decafeinato Chill Aroma 1*) —todos ellos del mismo álbum que *Don Quixote*—, así como en algunas páginas web, por ejemplo, la biografía de Giovanni Guerretti en el portal *Jazzitalia* (Anónimo, 2014), o la información sobre VST que se encuentra en el portal *Last.fm* (Adams, 2018).

[18] Véase el siguiente fragmento de la reseña de Chris May: "Is Italian clarinetist Gabriele Mirabassi's *Canto Di Ebano* jazz? Traditionalists would probably say no, for the album owes little to the American jazz tradition, and even less to the African-American strand within it. But will jazz fans enjoy it? Yes, certainly, many of them, for the music is

propio Mirabassi. Es una pieza agradable, melodiosa, elegante, con un ritmo animado y un tono y una estructura armónica sútilmente orientalizantes. En su conjunto, esta composición de Gabriele Mirabassi crea el efecto de una música concebida para acompañar una danza oriental muy amena y apasionada, y al mismo tiempo refinada y ligeramente surrealista.

Otro ejemplo de un tema inspirado en la novela cervantina que encontramos en el jazz italiano es la composición instrumental *Quixote*, incluida en el álbum homónimo de la formación italiana Pollock Project. En 2013, año de publicación de este álbum, el grupo funcionaba como trío: los integrantes del mismo eran, en aquella época, Marco Testoni (piano, teclados, tambor *caisa*[19], percusión, voz, glockenspiel, *loops*), Max Di Loreto (batería, percusión, cajón) y Nicola Alesini (saxofón soprano). Además, en la grabación del tema *Quixote* participó también la vionlinista Cecilia Silveri, como artista invitada. Se trata de una pieza muy tranquila, romántica, melodiosa y suavemente melancólica, con una duración de 03:01 minutos; se podría clasificar como jazz contemporáneo, con influencias de la música *new age*, el jazz espiritual, el *art jazz*, el *free jazz* y la música clásica[20].

En 2014 se publicó el álbum *Les montgolfières* del pianista Nicola Andrioli. Este disco incluye el tema *Don Quichotte*, una pieza instrumental con una duración de 05:43 minutos. Se trata de un tema para piano solo, compuesto e interpretado por Nicola Andrioli, y que podría ser descrito como jazz contemporáneo y de vanguardia, aunque con una clara e importante influencia de la música clásica moderna[21]. *Don Quichotte* es la pieza más larga de todo el álbum *Les montgolfières*, un tema que podría ser descrito como una fantasía de ritmo intermedio —y con frecuentes cambios de ritmo—, ligeramente melancólica y romántica, y que crea un ambiente onírico y, a la vez, de gran intensidad. Es una composición melodiosa pero compleja, que recuerda a algunas obras de Frédéric Chopin, Keith Jarrett o Vijay Iyer.

El contrabajista Camillo Pace dedicó otra pieza al protagonista de la novela cervantina, concretamente el tema *Don Chisciotte torna a casa*, de su álbum *Credo nei racconti*, publicado en 2017. Se trata de una balada instrumental con una duración de 03:40 minutos, un tema sencillo, muy melodioso, romántico y nostálgico que podría clasificarse como una mezcla de folk, pop y jazz contemporáneo[22]. *Don Chisciotte torna a casa* es una composición de Camillo Pace que fue grabada por los siguientes músicos: Camillo Pace (contrabajo), Giuseppe Giancola (guitarra acústica), Antonia Chillà (violoncelo), y Antonio Oliveti (percusión, berimbau)[23].

Entre el folk, el pop, la música clásica, la *world music* y el jazz contemporáneo se sitúa el álbum *Folli e folletti* (2018) de la cantautora y violonchelista Simona Colonna, un disco que incluye varios temas inspirados en el *Quijote*, algunos de una forma muy directa —con la

rich in rhythmic vitality, spontaneity, lyricism and improvisation, all essential ingredients in most people's definition of jazz. […] All these influences and experiences have gone into creating Canto Di Ebano – in addition to classical and contemporary classical stylings, mixed in with injections of folk and popular music from Italy and elsewhere around the Mediterranean" (May, 2008).

[19] El tambor *caisa*, también llamado *handpan* o *hang* (o *hang drum*), es un instrumento de percusión mélodica, parecido a los tambores metálicos de origen caribeño (*steelpan* o *steel drum*).

[20] En relación con el álbum *Quixote* del grupo Pollock Project, y concretamente sobre la pieza inspirada en la obra de Cervantes, véase la reseña de Andrea Carianni (2014).

[21] El álbum *Les montgolfières* fue grabado por los siguientes músicos: Nicola Andrioli (piano), Matteo Pastorino (clarinete), Hendrik Vanattenhoven (contrabajo), Fabrizia Barresi (voz), y el N/A String Quartet formado por Bénedicte Legrand (violonchelo), Fayçal Cheboub (viola), Julien Rommelaere (violín) y Lucille Buffet (violín). Sin embargo, *Don Quichotte* es un tema para piano solo, grabado por Nicola Andrioli.

[22] Hay que señalar que los demás temas incluido en el álbum *Credo nei racconti* de Camillo Pace pertenecen al ámbito de la música pop, rock y folk, con una clara influencia de la tradición de los cantautores italianos de los siglos XX y XXI; además, muchos temas son canciones con letra del propio Camillo Pace. *Don Chisciotte torna a casa* es, de todas las piezas de este disco, la composición en la que más claramente se percibe, además, una influencia del jazz.

[23] En la grabación del disco colaboró otra docena de músicos que, sin embargo, no participaron en la del tema *Don Chisciotte torna a casa*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

alusión, en el título, a los personajes de la novela—, otros de una forma indirecta o somera[24]. Como señaló el crítico Giuseppe Verrini, el álbum en su conjunto es un viaje "in territori musicali che mescolano folk, jazz, canzone d'autore e musica da camera" (Verrini, 2018). La obra tiene una duración total de 46:27 minutos. La mayoría de los temas del disco *Folli e folletti* fueron grabado en solitario por Simona Colonna, quien toca el violonchelo y canta; en unos pocos temas participaron también otros músicos: Jennifer Rende (viola), Ambra Untore (voz), Roberto Scala (contrabajo), Giorgio Rizzi (percusión), Michele Gazich (violín). Hay que destacar que la letra de algunas canciones está en piamontés —lengua de la región del Piamonte, en el noroeste de Italia—, aunque la mayoría están en italiano. Simona Colonna es heredera de la "canzone d'autore" italiana, es decir, de músicos como Fabrizio de André, Francesco Guccini, o Paolo Conte. También han dejado huella en sus composiciones las colaboraciones con estrellas del jazz italiano como Enrico Rava o Stefano Bollani (Verrini, 2018). *Folli e folletti* es un álbum con un tono sombrío, melancólico y extravagante, una obra en la que se mezclan la tristeza, la añoranza, el dolor, la locura y, ocasionalmente, la sátira y la bufonada. En nuestro contexto destacan especialmente canciones como *Le lacrime di Chisciotte* (01:12 minutos), *Folli e folletti* (03:17), *Dulcinea* (03:49), y *Chisciotte e Dulcinea* (01:20)[25].

En el mismo año en que apareció el álbum *Folli e folletti* de Simona Colonna, es decir en 2018, se publicó el disco *Don Quixote – Il cavaliere dalla triste figura* del Stefano Corradi Matheric Quartet, un álbum conceptual inspirado en la novela cervantina. Se podría hablar también de una suite de jazz, similar a otras que hemos mencionado en el presente trabajo, de Kenny Wheeler, Mitsuaki Kanno, Roberto Nannetti, Ron Westray o Tom Harrell. El disco completo del Stefano Corradi Matheric Quartet tiene una duración total de 55:01 minutos, e incluye doce temas instrumentales, todos ellos compuestos por Stefano Corradi: *La Mancha*, *Sancho Panza*, *La partenza di Alfonso*, *Viver pazzo e morir sano, pt. 1*, *L'elmo di Mambrino*, *Dulcinea o l'amore che non esiste*, *Ronzinante*, *Il sogno dell'idalgo*, *Nozze di Comacho* [*sic*], *Viver pazzo e morir sano, pt. 2*, *Mulini a vento*, *Il cavaliere dalla triste figura*. La grabación de este álbum fue realizada por los siguientes músicos: Stefano Corradi (clarinete, clarinete bajo, saxofón soprano), Dora Scapolatempore (arpa), Luca Garlaschelli (contrabajo) y Tiziano Tononi (batería, percusión). Se trata de una obra que podría clasificarse como una amalgama de jazz moderno, música clásica y folk mediterráneo, y que se caracteriza por abrir amplios espacios para la improvisación de los miembros del cuarteto. Como señaló el crítico Alessandro Giovanni Bertinetto en su reseña del disco: "La musica alterna strutture tradizionali e sprazzi d'avanguardia, forme popolari e improvvisazioni colletive" (Bertinetto, 2018). La docena de temas que integran esta suite no pretenden ser una descripción ni una ilustración de la obra de Cervantes, sino que se trata de otras tantas fantasías musicales basadas en los personajes, episodios, paisajes y detalles de la historia del Caballero de la Triste Figura. El álbum *Don Quixote – Il cavaliere dalla triste figura* del Stefano Corradi Matheric Quartet podría ser descrito, en su conjunto, como una obra melancólica y romántica, caracterizada por un tono, en general, sobrio, seco y sombrío. La mayoría de los temas son composiciones melodiosas y relativamente sencillas en cuanto a la estructura armónica, aunque también hay algunas piezas más complejas o experimentales, sobre todo en lo que se refiere al ritmo. Ejemplos de estas composiciones más intrincadas o exigentes serían *Sancho Panza*, *La partenza di Alfonso*, *Viver pazzo e morir sano, pt. 1*, *Viver pazzo e morir sano, pt. 2*, y *Mulini a vento*. Destacan algunos temas especialmente atractivos desde el punto de vista compositivo o melódico: por ejemplo, el primer corte del disco, titulado *La Mancha*, es una pieza sencilla, lenta, melancólica y romántica, con una duración de 04:48 minutos. El segundo tema, *Sancho Panza*, es una composición algo más animada que llama la

[24] Los quince temas del álbum *Folli e folletti* son: *Le lacrime di Chisciotte*, *Folli e folletti*, *Cuntadin poeta*, *Al mercà dei fròle*, *Amancor*, *Re cit*, *Rerrante*, *Carrette dei mari*, *La bicicletta partigiana*, *Preghiera per ti*, *I sogni della luna*, *Encalte Matòt*, *Dulcinea*, *Questo tempo*, y *Chisciotte e Dulcinea*.

[25] Esta última canción, *Chisciotte e Dulcinea*, es una variación de la primera, *Le lacrime di Chisciotte*.

atención por su expresividad, su tono, melodía y ritmo graciosos y burlescos, y por el gran espacio que aquí se concede a la improvisación; esta pieza tiene una duración de 05:02 minutos. El sexto corte de este álbum del Stefano Corradi Matheric Quartet se titula *Dulcinea o l'amore che non esiste* y tiene una duración de 04:16 minutos; se trata de un tema dulce, romántico, melodioso y con un ritmo muy pausado y fluido, al estilo de un *adagio* clásico[26].

5. CONCLUSIÓN

Para concluir queremos destacar, en primer lugar, que en el jazz italiano existe un número bastante elevado de composiciones inspiradas en el *Quijote*. En el presente trabajo hemos descrito trece ejemplos, sin contar la canción *Sweet Dulcinea* de Michela Lombardi, que es la versión de un conocido tema del trompetista y compositor canadiense Kenny Wheeler, ni el tema *Don Quixote* del cuarteto de Jacopo Jacopetti, una interpretación de la famosa composición original de los músicos brasileños Egberto Gismonti y Geraldo E. Carneiro. Teniendo en cuenta que en el jazz internacional se ha documentado, hasta ahora, en torno a un centenar de composiciones relacionadas con la novela cervantina, parece que en la escena jazzística en Italia existe un interés muy sólido por el mito de Don Quijote. Además, el caso del jazz italiano resulta, sin duda, llamativo —y digno de atención y análisis en el contexto específico de la investigación sobre la recepción de este mito en el ámbito de la música—, cuando lo ponemos en relación con lo que sucede en otras latitudes: muchas composiciones de jazz inspiradas en la obra maestra de Cervantes fueron creadas por músicos estadounidenses; otros países en los que encontramos un buen número de ejemplos son Francia, Inglaterra y, precisamente, Italia, mientras que en otros lugares, como España o los países de habla alemana, las cifras son más reducidas (Hagedorn, 2016a, 2016b, 2018, 2019a, 2019b). Otro dato especialmente sugerente que se puede extraer del presente trabajo es que la inmensa mayoría de los ejemplos del jazz italiano que hemos mencionado en estas páginas pertenecen al siglo XXI; solo uno — *Don Chisciotte e Le Mucche* (1998) de Vakki Plakkula— es del siglo XX. Por tanto, se puede afirmar que el jazz italiano es una buena muestra del enorme interés que el mito literario creado a principios del siglo XVII por Miguel de Cervantes sigue despertando en el panorama de la música actual.

En segundo lugar, en cuanto a la forma y el carácter de estas composiciones, resulta interesante también que la gran mayoría de los temas "quijotescos" que se pueden encontrar en el jazz italiano son piezas instrumentales. Las únicas excepciones se encuentran en las siguientes obras: *Don Chisciotte e Le Mucche* (1998) de Vakki Plakkula (voz sin letra); *Don Quijote* (2004) del Roberto Nannetti Quartet (en el tema final de esta suite se recita un texto y se oyen las voces de los músicos); *Don Quixote* (2005) de VST Very Simple Thing (en este tema instrumental se emplean algunas voces de fondo, sin letra); y *Folli e folletti* (2018) de Simona Colonna (la letra de las canciones incluidas en este álbum conceptual son obra de la cantautora y vionlonchelista piamontesa). Además, cabe destacar que muchos de los temas reseñados en el presente trabajo son composiciones con un tono melancólico o romántico que probablemente tiene su origen en la interpretación romántica de la novela. Este es el caso de *Quixote* (2002) de Cal Trio; la primera parte de *Dulcinea* (2003) de Actis Band; varios temas de la suite *Don Quijote* (2004) del Roberto Nannetti Quartet; *Don Quixote* (2005) de VST Very Simple

[26] En el presente artículo no podemos profundizar en las versiones que algunos músicos italianos han grabado de temas de jazz inspirados en el *Quijote*, compuestos originalmente por músicos de otros países, por ejemplo: *Sweet Dulcinea* (2008) de la cantante Michela Lombardi (álbum: *So April Hearted*) es una versión de *Sweet Dulcinea Blue*, un tema clásico de la suite *Windmill Tilter: The Story of Don Quixote* (1969), del trompetista canadiense Kenny Wheeler (Hagedorn, 2016b: 163-164). Otro ejemplo: *Don Quixote* (2019), un tema instrumental incluido en el álbum *Progetto Latino* del cuarteto formado por Jacopo Jacopetti (saxofón), Marco Ponchiroli (piano), Paolo Andriolo (contrabajo) y Enzo Zirilli (batería); se trata de de una nueva versión de la conocida composición de los brasileños Egberto Gismonti y Geraldo E. Carneiro, del álbum *Em Familia* (1981).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

Thing; *Quixote* (2013) de Pollock Project; *Don Quichotte* (2014) de Nicola Andrioli; *Don Chisciotte torna a casa* (2017) de Camillo Pace; la mayoría de los temas del álbum conceptual *Folli e folletti* (2018) de Simona Colonna; y también muchas de las composiciones que integran la suite *Don Quixote – Il cavaliere dalla triste figura* (2018) del Stefano Corradi Matheric Quartet. Por otra parte, también hay varios temas caracterizados por un ritmo más animado, o un tono optimista, alegre, humorístico o burlesco, por ejemplo: *Don Chisciotte e Le Mucche* (1998) de Vakki Plakkula; *Sanchopanza* (2002) y la tercera parte de *Dulcinea* (2003) de Actis Band; algunas piezas de la suite *Don Quijote* (2004) del Roberto Nannetti Quartet; *Don Chisciotte* (2007) de Fabrizio La Fauci y Roberto Trombetti; *Chisciotte* (2008) de Gabriele Mirabassi; así como algunos temas de los álbumes *Folli e folletti* (2018) de Simona Colonna, y *Don Quixote – Il cavaliere dalla triste figura* (2018) del Stefano Corradi Matheric Quartet. Varias composiciones de este último grupo parecen estar basadas en la interpretación de la novela cervantina como una obra esencialmente cómica.

En tercer lugar, resulta llamativo el hecho de que entre los ejemplos citados en el presente trabajo haya tres álbumes conceptuales o suites de jazz; teniendo en cuenta que, en total, existe aproximadamente una decena de obras de estas características, en el jazz internacional de los siglos XX y XXI, la publicación de tres obras extensas inspiradas en el *Quijote*, en el jazz italiano —concretamente, de Roberto Nannetti (2004), Simona Colonna (2018) y Stefano Corradi Matheric (2018)—, es sin duda un indicio muy claro del gran interés que este mito literario sigue despertando en la Italia contemporánea, en su cultura y su música, y especialmente en el ámbito del jazz[27].

Listado de ejemplos

Compositor, músico o grupo	**Composición (tema u obra)**	**Álbum**	**Año**
Vakki Plakkula	*Don Chisciotte e Le Mucche*	*… una barca*	1998
Actis Band	*Sanchopanza*	*Don Quijote*	2002
Cal Trio	*Quixote*	*Casa 3*	2002
Actis Band	*Dulcinea*	*Garibaldi*	2003
Roberto Nannetti Quartet	*Don Quijote* (álbum)	*Don Quijote*	2004
VST Very Simple Thing	*Don Quixote*	*Very Simple Thing*	2005
Fabrizio La Fauci y Roberto Trombetti	*Don Chisciotte*	*Don Chisciotte*	2007
Gabriele Mirabassi	*Chisciotte*	*Canto di ebano*	2008
Pollock Project	*Quixote*	*Quixote*	2013
Nicola Andrioli	*Don Quichotte*	*Les montgolfières*	2014
Camillo Pace	*Don Chisciotte torna a casa*	*Credo nei racconti*	2017

[27] Las otras suites de jazz —o álbumes conceptuales— inspiradas en el *Quijote* que encontramos en el jazz internacional son: *Windmill Tilter: The Story of Don Quixote* (1969) de Kenny Wheeler; *Don Quichotte* (1975-1976/1981) de Jean Schwarz; *A Song of Don Quixote* (1981) de Mitsuaki Kanno; *The Ingenious Gentleman of the Lower East Side* (1997) del Chris Kelsey Trio; *An American Quixote* (1999) de Richard Carr; *Chivalrous Misdemeanors* (2005) de Ron Westray; y *Adventures of a Quixotic Character* (2014) de Tom Harrell (álbum: *Trip*).

Simona Colonna	*Folli e folletti* (álbum)	*Folli e folletti*	2018
Stefano Corradi Matheric Quartet	*Don Quixote – Il cavaliere dalla triste figura* (álbum)	*Don Quixote – Il cavaliere dalla triste figura*	2018

Bibliografía

ADAM-SCHMIDMEIER, Eva-Maria von (2007) "*Tema con variazioni*: Don Quijote in der Musik", en K.-D. Ertler y S. M. Steckbauer, eds., *400 Jahre Don Quijote. Zur Rezeption des spanischen Klassikers in Europa und in den Amerikas*, Fráncfort del Meno, Peter Lang, pp. 17-28.

ADAMS, John (2018) "VST – Biography", *Last.fm*, 30/04/2018, https://www.last.fm/music/VST/+wiki (23/03/2020).

ÁLVAREZ CALERO, Alberto (2017) "La recepción de *El Quijote* por compositores y escritores del siglo XVIII en algunos núcleos culturales de Europa", *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 8, pp. 85-108, https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/195 (21/02/2020).

ANÓNIMO (2014) "Giovanni Guerretti – *piano*", *Jazzitalia*, 08/05/2014, http://www.jazzitalia.net/Artisti/giovanniguerretti.asp (23/03/2020)

ASTARITA, Glenn (2003) "Actis Band: *Garibaldi*", *All About Jazz*, 18/04/2003, https://www.allaboutjazz.com/garibaldi-actis-band-leo-records-review-by-glenn-astarita.php (20/03/2020).

BERENDT, Joachim-Ernst (1994) *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, México DF, Santafé de Bogotá *et al.*, Fondo de Cultura Económica.

—— y Günther HUESMANN (2014) *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis ins 21. Jahrhundert*, Fráncfort del Meno, Fischer.

BERTINETTO, Alessandro Giovanni (2018) "Stefano Corradi Matheric Quartet: *Don Quixote. Il cavaliere dalla triste figura*", *Kathodik*, 22/10/2018, http://www.kathodik.it/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=7051 (29/03/2020).

CARIANNI, Andrea (2014) "Pollock Project: *Quixote*", *Mescalina*, 23/08/2014, https://www.mescalina.it/musica/recensioni/pollock-project-quixote (27/03/2020).

CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Barcelona, Crítica, Instituto Cervantes.

COUTURE, François (2003) "Actis Band: *Garibaldi*", *AllMusic*, https://www.allmusic.com/album/garibaldi-mw0000595800 (20/03/2020).

DE NICOLÒ, Francesco (2007) "Don Quijote e Italia: un viaje de ida y vuelta", en L. Behiels, coord., *Tras las huellas de Don Quijote: Actas de la Jornada dedicada a "Don Quijote de la Mancha". Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005*, Madrid, Amberes, Ministerio de Educación y Ciencia, Lessius Hogeschool, pp. 141-146, https://sede.educacion.gob.es/publiventa/tras-las-huellas-de-don-quijote-actas-de-la-jornada-dedicada-a-don-quijote-de-la-mancha-amberes-lessius-hogeschool-9-de-diciembre-de-2005/ensenanza-lengua-espanola/13159 (10/03/2020).

DENIMAL, Guy (2004) "Don Quichotte en musique ou l'utopie source de créativité",

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

conferencia presentada al *Groupe des Sept*, París, 28/10/2004, pp. 1-24, http://donquijotedelamancha.free.fr/DQmusique.pdf (14/12/2019).

DI CARLO, Stefania (2017) "Catalogo delle opere teatrali italiane ispirate al *Don Chisciotte* di Cervantes: 1916-2016", *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 17, pp. I-XI, http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2065 (10/03/2020), DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2065.

ENCISO ALONSO-MUÑUMERO, Isabel y Aldo RUFFINATTO (2010) "Italia", en C. Alvar, dir., *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VII, Madrid, Alcalá de Henares, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 6335-6338.

ESPINÓS, Víctor (1947) *El "Quijote" en la música*, Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Casa Provincial de Caridad, http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=229317&num_id=2&num_total=2 (24/02/2020).

ESQUIVAL-HEINEMANN, Barbara P. (1993) *Don Quijote's Sally into the World of Opera. Libretti between 1680 and 1976*, Nueva York, Peter Lang.

—— (2007) "El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX", en B. Lolo, ed., *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 171-186.

FLYNN, Susan Jane (1984) *The Presence of 'Don Quixote' in Music*, tesis doctoral, Knoxville, The University of Tennessee, http://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/2647/ (04/12/2019).

GIORGINI, Massimiliano Adelmo (2015) "Don Quixote in American Song. Underground Hero and Champion of the Counterculture", *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35/1, pp. 49-76, https://muse.jhu.edu/article/601668 (01/04/2020), DOI: 10.1353/cer.2015.0000.

HAGEDORN, Hans Christian (2016a) "*Don Quijote* en el *jazz*", en H. C. Hagedorn, coord., *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 547-592.

—— (2016b) "Dulcinea Jazz: Don Quixote's Queen and Lady in some Jazz Compositions of the past fifty Years", *Literary History* (*Knjizevna Istorija*, Belgrado, Serbia, The Institute for Literature and Art), 48/159, pp. 155-184, http://knjizevnaistorija.rs/editions/159/hagedorn.pdf (27/11/2019).

—— (2018) "Sancho Panza en el jazz", en P. Ortiz de Urbina, ed., *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del "Quijote"*, Berna *et al.*, Peter Lang, pp. 135-151.

—— (2019a) "Don Quijote en el jazz actual (2011-2018)", en V. R. López Ruiz, D. Nevado Peña, coords., *Congreso Nacional Cervantino – "Querote 2019" – Quero (Toledo)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 43-55, https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/20831 (19/02/2020), DOI: 10.18239/jor_18.2019.03.

—— (2019b) "Don Quijote en el *jazz* de los países de habla alemana", en A. Moro Martín, ed., *Cervantes y la posteridad. 400 años de legado cervantino*, Madrid, Fráncfort del Meno, Iberoamericana – Vervuert, pp. 193-214.

HESS, Carol A. (2007) "La presencia de Cervantes en la música estadounidense del siglo XX:

recepción y significado", en B. Lolo, ed., *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 241-252.

HESS, Carol A. (2011) "Música de temática cervantina en el siglo XX – En América del Norte", en C. Alvar, dir., *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII, Madrid, Alcalá de Henares, Edhasa, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 8266-8269.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2010) "Audiotopías del *Quijote* en la música rock española (1978-1998). Estrategias de construcción de una identidad", en B. Lolo, ed., *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 655-682.

LOLO, Begoña (2006) "El *Quijote* en la música europea: encuentros y desencuentros", *Edad de Oro*, 25, pp. 317-332.

———, ed. (2007) *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

———, ed. (2010) *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

———, ed. (2018) *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2005) "Las recreaciones musicales", en S. A. López Navia, *Inspiración y pretexto. Estudio sobre las recreaciones del 'Quijote'*, Madrid, Fráncfort del Meno, Iberoamericana, Vervuert, pp. 175-203.

——— (2010) "La recepción del *Quijote* en el rock español", en B. Lolo, ed., *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 683-696.

——— (2011) "Música popular [*Quijote*] (folk, pop, disco, rock y rap)", en C. Alvar, dir., *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII, Madrid, Alcalá de Henares, Edhasa, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 8387-8389.

——— (2016) "De nuevo sobre la huella del *Quijote* en la música popular: atención especial a las recreaciones de la música rock", en C. Mata Induráin, coord., *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes. Cervantes y su obra*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, pp. 53-66.

——— (2018) "La presencia del *Quijote* en la música popular española: una breve panorámica", en C. J. Martínez Soria, J. M. Millán Martínez, coords., *Astrana Marín, Cervantes y Shakespeare. Paralelismos y convergencias*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 145-160.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2005) "El *Quijote* en el ballet", en VV.AA., *El "Quijote" y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación de Música y Danza, Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/martinez.htm (04/12/2019).

MAY, Chris (2008) "Gabriele Mirabassi: *Canto Di Ebano*", *All About Jazz*, 14/09/2008, https://www.allaboutjazz.com/canto-di-ebano-gabriele-mirabassi-egea-records-review-by-chris-may.php?width=412 (26/03/2020).

PADILLA ALONSO, Elena, Benita PÉREZ CALVO y Julio Alejandro VILLALMANZO SANTAMARÍA (2016) "Los otros recorridos de *El Quijote*", *Biblioteca: Estudio e Investigación*, 31 (número dedicado a: *Paz y bien [Las órdenes mendicantes en la Ribera del Duero]*), pp. 393-419, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5809779 (02/04/2020).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4409
Artifara, ISSN: 1594-378X

PINI MORO, Donatella y Giacomo MORO (1992) "Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali", en D. Pini Moro, ed., *Don Chisciotte a Padova. Atti della giornata cervantina (Padova, 2 maggio 1990)*, Padova, Programma, pp. 149-268.

PRATI, Patrizia (2019) "Las traducciones al italiano del *Quijote* de Cervantes", *1611: Revista de Historia de la Traducción – A Journal of Translation History – Revista d'Història de la Traducció*, 13, pp. 1-16, http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/prati.htm (10/03/2020).

PRESAS, Adela (2009) *La recepción de Cervantes en la música italiana: El "Quijote" en los géneros líricos del siglo XIX*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

—— (2010) "La recepción del *Quijote* en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición", en B. Lolo, ed., *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 377-396.

—— (2018) "Elementos retóricos asociados al don Chisciotte de los géneros líricos italianos del siglo XIX", en B. Lolo, ed., *El Quijote y la música en la construcción de la cultura europea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 685-714.

PUJANTE CASCALES, Basilio (2010) "*Don Quijote* en el rock español: El caso de *La leyenda de la Mancha* de Mägo de Oz", en B. Lolo, ed., *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 697-708.

QUEROL GAVALDA, Miguel (2005) "Cervantes en las obras de música", en M. Querol Gavalda, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 203-212 (publicado originalmente en 1948).

QUINZIANO, Franco (2014) "La recepción del *Quijote* en la Italia del siglo XVIII", en E. Martínez Mata, M. Fernández Ferreiro, coords., *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 181-183.

RUFFINATTO, Aldo (2006) "Italia con y sin *Quijote*", *Edad de Oro*, 25, pp. 545-558.

RUTA, Maria Caterina (2013) "Cervantes e Italia. Un furto di parole in corso", *Parole Rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla Citazioni*, 8, diciembre de 2013, pp. 97-124, http://www.parolerubate.unipr.it/indici_php/fascicolo_8.php (07/03/2020).

SANZ MANZANO, María Ángeles y Joaquín RUBIO TOVAR (2011) "Catálogo general", "Cronológico", "Por nacionalidades" ("Música"), en C. Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina*, vol. VIII, Madrid, Alcalá de Henares, Edhasa, Castalia, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 8271-8377 (para el apartado correspondiente a "Italia": pp. 8371-8374).

VERRINI, Giuseppe (2018) "Simona Colonna: *Folli e folletti*", *L'Isola della musica italiana*, http://www.lisolachenoncera.it/rivista/recensioni/folli-e-folletti/ (28/03/2020).

VV.AA. (2005) *El "Quijote" y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro de Documentación de Música y Danza, Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/default.htm (04/12/2019).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliotecas 'en abismo': Mutis y Maqroll en el espejo (o de cómo sobrevivir a la postmodernidad flotando sobre libros)

GABRIELE BIZZARRI
Università degli Studi di Padova

Resumen
Este artículo se propone estudiar en paralelo la biblioteca de Álvaro Mutis –su privado canon de lecturas selectas– y la biblioteca ficcional mediante la cual el escritor colombiano decide completar la fisionomía de su héroe de aventuras Maqroll el Gaviero. Los vertiginosos torbellinos barrocos que cabrá asociar con un recurso que tiende a contaminar la escritura con la sospecha de lo vicario y la amenaza de la falta de autonomía nos servirán para vislumbrar algunos aspectos clave de la poética de Mutis, muy especialmente, el peso decisivo de la tradición y la incumbencia castradora de las fuentes.

Abstract
My intention with this article is to study, in parallel, Álvaro Mutis real library –his private canon of selected readings– and the fictional one by which the Colombian author decides to complete the physiognomy of his adventure hero, Maqroll el Gaviero. The dizzying Baroque whirlwinds that can be associated with a resource that tends to contaminate the writing with a suspicion of vicariousness and the threat of the lack of autonomy will serve to highlight some key aspects of Mutis' poetics, especially the decisive weight of tradition and the emasculating lingering of the sources.

En 1997, con ya siete novelas divulgadas al amparo del exitoso rótulo de Maqroll el Gaviero, Álvaro Mutis publica *Contextos para Maqroll*, una curiosa colección de notas de lectura, conferencias, impresiones etc., que eluden el protagonismo absoluto del célebre viajero de las *Empresas y tribulaciones* sin dejar, aun así, de orbitar alrededor suyo (como el título indica).

Maqroll está pensado como un palimpsesto de citas y referencias, un fenómeno descubiertamente textual, tanto que el 'contexto' perfecto para enmarcarlo y dar oportuna cuenta de él parece coincidir con esa especial costilla de lo real representada por las lecturas de quien lo ha creado.

De hecho, la imagen del evasivo viajero pide a gritos ser proyectada en el telón de fondo de la biblioteca ideal de su autor, pues su nacimiento no deja de representar el maduro fruto imaginario del diálogo establecido por él con los textos amados, re-leídos y re-imaginados que forman parte de su canon privado[1]. Confirma esta hipótesis el hecho de que, en el ciclo de aventuras que protagoniza, la relación con lo *ya dicho* –con la palabra anteriormente textualizada– está tematizada como el motor principal de la acción: en otras palabras, es el propio

[1] Es interesante notar que el cajón de sastre representado por este tomito reproduce, entre muchos otros materiales encontrados, también el fundamental apéndice de la novela *Amirbar* –"Las lecturas del Gaviero"– del que hablaremos detenidamente más adelante.

Gabriele BIZZARRI, "Bibliotecas 'en abismo': Mutis y Maqroll en el espejo (o de cómo sobrevivir a la postmodernidad flotando sobre libros)", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 181-200.
Recibido el 19/10/2019 · Aceptado el 10/06/2020

Gaviero quien percibe sus 'empresas' como réplicas –de hecho, imperfectas– de un *modus vivendi* que ya ha dado su literatura[2]. Según el proyecto del escritor colombiano, los viajes de su héroe nacen de –y aspiran a regresar a– un catálogo libresco en el que la tradición ha fijado los rasgos inviolables y sagrados de un modelo que se ha vuelto borroso e intermitente en el presente.

En las siguientes páginas me ocuparé de analizar un ejemplo tópico –y extremo– de la tendencia generalizada a señalar el origen *textual* de personajes, espacios y situaciones que caracteriza la saga: la creación de una verdadera biblioteca destinada al recreo y a la formación del héroe. O sea: el protagonista mutisiano no sólo trae inspiración de la literatura, sino más propiamente se ceba de ella, cultivando en primera persona la relación con el modelo y practicando una educación de autodidacta de la que el horizonte textual no se cansa de dejar testimonio, hasta llegar a la paradoja máxima de redactar una bibliografía somera puesta al alcance de todo escrupuloso lector que quiera darse el lujo de 'stalkear' a su ídolo rastreando sus lecturas favoritas. Me refiero al apéndice de la novela *Amirbar*, cuyo título emblemático –"Las lecturas del Gaviero"– ha, de hecho, inspirado este artículo.

Por un lado, me dedicaré a estudiar las consecuencias literarias de este recurso (en más de un sentido) escandaloso[3] –las recaídas sobre el sentido general de la obra de la apertura de una brecha de comunicación con el pasado (y con lo declaradamente ficticio) dentro del ambiente heroico que, consecuentemente, aparece desgarrado por un agujero negro de fuerzas centrífugas–; por el otro, trataré de dibujar esa zona franca de interferencias y contactos que enlaza las lecturas fingidas de Maqroll con la biblioteca real de Álvaro Mutis, con el sistema de elecciones, devociones y rechazos que le acompañan en su relación con la cultura, a la búsqueda de un ponderado canon de fuentes posibles que, como veremos, enmarca la saga dentro de un irrefrenable deseo normativo.

La biblioteca de Maqroll en su estatuto de fundación imaginaria y como mapa ideal del programa de 'restauración' promovido con fuerza por su autor.

1. EN LA BIBLIOTECA DE MAQROLL: *CUNA Y SEPULTURA* DE LA VOCACIÓN ÉPICA

Antes de empezar, es preciso aclarar que la biblioteca de Maqroll es un lugar dos veces imaginario, mucho más, por ejemplo, del cuarto mágico de Melquíades que, por lo menos, puede contar con un soporte físico (en el texto). Al revés, de forma perfectamente coherente con el trazado de una vida de andanzas, no existe ninguna morada concreta que reúna los libros del Gaviero, diferentemente de lo que ocurre, por ejemplo, con la célebre biblioteca de Don Quijote. Maqroll es un viajero y en ningún momento llega a ser un ratón de biblioteca, así que los libros que me dispongo a enumerar son apenas unos fugaces compañeros de viaje, englobados por el esquema itinerante, orgullosamente descontextualizados con respecto a todo hipotético espacio de erudición. Y aun así el impulso catalogador resulta autorizado por algunos característicos deslices y titubeos del relato:

> Regresé a mi buhardilla, puse en orden los tres o cuatro libros que siempre viajan conmigo y guardé la bolsa con la ropa en el gran armario que se quejaba como un animal cansado. (Mutis, 1998: 324)

Como revela esta cita, el libro es uno de los objetos-fetiche del Gaviero: colocar, sobre la repisa de un armario vetusto y chirriante, el escueto número de volúmenes que posee, repre-

[2] Me refiero al código de la épica de viaje y aventuras, según estudia Bizzarri en su libro de 2006.

[3] Si la literatura universal nos ofrece ejemplos numerosísimos de personajes-lectores, la ruptura mutisiana me parece notable por declinarse en el telón de fondo del patrón épico, entre cuyas características destaca el dogma de la realización exclusiva del héroe en el plano de la acción.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

senta el primer impulso –y el mayor gusto– del *marinero en tierra*, casi un ritual privado mediante el cual Maqroll domestica –coloniza– los múltiples y encontrados espacios ajenos que está 'obligado' a recorrer. En una entrevista con García Aguilar, Mutis subraya la urgencia, la importancia *narrativa*, de atribuirle a Maqroll un horizonte cultural autónomo:

> desde el principio de la aparición de Maqroll, en mis primeros poemas, es un hombre de una formación cultural si no sólida, muy rica por lo menos. Sus referencias […] literarias son muy ricas. Ha sido un lector toda la vida y eso me interesa mucho, porque le da referencias, antecedentes de su vida y de la historia del hombre […]. Así esta especie de telón de fondo lo tiene el Gaviero siempre presente y me gusta mucho que lo tenga. (García Aguilar, 1988: 342)

En primer lugar, sus lecturas le confieren al Gaviero unos "antecedentes", le visten del encanto y la ilusión de la vivencia real, y se convierten, entonces, en herramientas necesarias para que dé el salto de voz lírica heterónima a personaje narrativo independiente[4]. Al lado de esto, crean alrededor suyo una red de conexiones –ideológicas, éticas, estéticas– que ayudan a contextualizarle en un momento determinado de la "historia del hombre", vinculando su nacimiento con la presión y la urgencia de ciertas determinadas fuentes autorales[5]. Es en esta segunda acepción que la praxis del héroe lector se convierte, sobre la marcha, en algo marcadamente problemático.

La invitación a hojear los libros de Maqroll representa un evidente 'fracaso' del intento de refundación del *epos* que cabe referir a las novelas de Mutis, pues representa una clara fuga hacia ese museo de la tradición –del que la biblioteca representa una extensión ideal– que habrá que asociar con una drástica reducción del espacio diputado a los 'juegos' itinerantes del personaje. Emerge, en otras palabras, el riesgo del archivo, el destino museográfico, de una materia narrativa que, en cambio, se aspiraría a resucitar en cuerpo y alma, para surcar libremente los rumbos de la contemporaneidad.

> De los tramp steamers en los que navegaron y de los que derivó la familia de Bashur su mediocre fortuna, sólo quedan en el mar dieciséis, convertidos en objetos de museo. Se enseñan en los libros como si se trataran de exóticos supervivientes de un remoto pasado. (Mutis, 1998: 219)

Bastaría con esta lamentación –o *planctus* náutico– que Maqroll dedica al otro gran objeto-fetiche de la saga para que constara el verdadero horror que le merece a Mutis la mortal rigidez de la institución cultural.

Los cuartos de la biblioteca que estamos a punto de recorrer revelarán –y pondrán fatalmente en evidencia– la lamentable descontextualización del oficio de Maqroll, su más absoluta marginalidad con respecto a los circuitos vitales del ser contemporáneo: al finalizar nuestra tarea de bibliotecarios aplicados, el último texto que nos tocará archivar será, en efecto, justamente la biografía de este frecuentador reacio. Pero según los anaqueles se irán empolvando, hundiéndose en el olvido, tal y como le corresponde a toda encarnación de lo obsoleto, la veneración hacia el libro, como último testimonio de un pasado definitivamente

[4] Como intuye Michèle Lefort en *el* libro de referencia para estudiar la relación Mutis/Maqroll (2001), el gran salto que da Maqroll desde la *Summa* a las *Empresas*, su metamorfosis narrativa, se consigue también a golpes de metatextualidad.

[5] Con respecto a esto, es interesante notar que, en la misma entrevista, ante la posibilidad de que esos 'contextos' creados para Maqroll sean leídos como meros reflejos autobiográficos, como demuestra estar haciendo García Aguilar aludiendo a esa "milenaria cultura occidental" que el escritor colombiano maneja con tanta devoción, Mutis se demuestra reticente como si nos encontráramos ante un verdadero tabú: "Desde luego que éste ya no es Maqroll sino yo…" (1988: 343).

perdido, irá iluminándole de valores compensatorios, señalando la urgencia de colocar en el lugar que le corresponde al último eslabón de una noble estirpe.

En otras palabras, el *topos* de la biblioteca representa una ideal puesta en abismo de la relación determinante y contradictoria entablada por el autor con una tradición que –además de perfilarse como la verdadera brújula de su navegación literaria– no deja de ser la más terrible de las *bêtes noires* de su alias narrativo.

"Apéndice: las lecturas del Gaviero" es el lugar textual donde Mutis más le guiña el ojo al lector, acercándose a la creación de un perfecto simulacro imaginario de los pruritos culturales que definen a su personaje:

> No se trata, en este caso, de presentar al Gaviero como alguien que haya dedicado una especial atención al mundo de las letras. Nada más ajeno a su carácter y nada que le pareciera más distante y sin objeto que una inclinación parecida. El Gaviero era, eso sí, un lector empedernido. Un incansable devorador de libros durante toda su vida. Este era su único pasatiempo y no se entregaba a él por razones literarias sino por necesidad de entretener de algún modo el incansable ritmo de sus desplazamientos y la variada suerte de sus navegaciones. No es fácil, por ende, el seguir la pista de cuáles eran sus libros preferidos, aquellos que le acompañaban dondequiera. Sin embargo, creo que podría mencionar algunos. (Mutis, 1998: 181)

En las palabras del notorio cronista-biógrafo que suele encargarse de relatar las tribulaciones de su amigo itinerante se nota cierta deferencia, cierto recelo, a primera vista, injustificados. El Gaviero no es un hombre de letras –nada más ajeno a su carácter, ¡por Dios!–, sino más bien un 'aficionado' de la literatura, un viajero culto y curioso. Aquí, Mutis da la sensación de saber que está infringiendo un tabú al crear un hombre de acción fascinado por las letras y, justo antes de 'sacarle las tripas', de revelar al lector sus más vergonzosas y excéntricas debilidades, intenta salvaguardar el pragmatismo de su héroe, como brindándole una coartada. Claro está: en una intriga merecedora de ese nombre, el espacio de la acción –por muy insatisfactorio que sea– debe coincidir con la realidad de la experiencia y nunca desplazarse tanto como para solaparse totalmente con ese espacio imaginario de segundo nivel que es donde sueñan y desean posibilidades intactas los personajes novelescos. En el caso del Gaviero esta aclaración no es nada superflua y, más bien, descubre un nervio de la versión contemporánea de la aventura que Mutis sabe explotar magistralmente.

De momento, es necesario ponderar el dato de su intento de justificar la personalidad lectora del Gaviero desviándola hacia lo funcional, tratando de asimilar completamente su excentricidad dentro del esquema de representación escogido, transformando la lectura en uno de los 'útiles' del viaje. Y, sin embargo, obviamente, no estamos hablando de un "pasatiempo" cualquiera.

El primer título del catálogo remite al género de la crónica histórica:

> El que creo haberle visto siempre y que llevaba en uno de los grandes bolsillos de su chaquetón de marino, era *Mémoires du Cardinal de Retz*. Por cierto que se trataba de la bella versión hecha en Amsterdam por J. F. Bernard y H. de Sauzet en cuatro volúmenes. Uno de ellos iba siempre con Maqroll y los demás reposaban en su eterna bolsa de viajero. (Mutis, 1998: 181)

Rasgo inesperado en la colección de un lector casual, la copia que Maqroll posee de las memorias del cardenal es una pieza de museo, una "joya bibliográfica" que el marinero, con cierta superficialidad, lleva metida "en uno de los grandes bolsillos de su chaquetón", como si fuera una manual de consulta o un mapa náutico. La ambición de una biblioteca portátil, que se pueda aprovechar en el día a día, es el primer aspecto por destacar, pero contrasta con el preciosismo de la selección que, en cambio, remite a cierto inesperado esnobismo cultural.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

Reconstruyendo una reunión alcohólica con su personaje en una cantina de mala muerte de la ciudad de Báltimor, de hecho, el narrador cuenta que "para reforzar no sé qué argumento […], el Gaviero sacó esa noche el tomo que llevaba de las *Mémoires* de Retz" (Mutis, 1998: 182). Confundido ante la nota falsa, maravillado por el contraste mayúsculo entre el objeto y la circunstancia, quien representa al autor reacciona conforme con su posición de hombre de letras:

> No pude menos de preguntarle cómo había llegado a sus manos semejante joya bibliográfica y si no era arriesgado andar con ella por el mundo así, sin mayores precauciones.
> […]
> Los únicos libros que uno pierde son los que no le interesan. Este del Cardenal estará siempre conmigo. Es el libro más inteligente que se ha escrito jamás. (Mutis, 1998: 182)

Aún a sabiendas del valor del libro –que ha conseguido arrancarle, como una prenda de amor, a una de sus benefactoras más adineradas–, Maqroll no se rinde a tributarle los rituales cuidados museográficos a un objeto de culto que considera interconectado por lazos tan estrechos con la materia confusa y sangrienta que caracteriza la existencia humana. Paradójicamente, en este sentido, una taberna portuaria es lugar de recepción más propio que los cuartos asépticos de cualquier biblioteca.

Traer de vuelta la cultura al mundo, acompañando al hombre en su laborioso peregrinaje: parecería ser éste el programa del escandaloso héroe letrado, que se demuestra dispuesto a sacar las 'reliquias' de sus santuarios, arrastrándolas por el caos insensato de un presente cada vez menos sensible a sus llamados. Por otro lado, el carácter raro y rebuscado de los libros elegidos –que, como decíamos, crea una discrasia con respecto a la impostación 'democrática' del proyecto– no sólo depende del soporte editorial sino mucho más de su contenido que, como en este caso –el de una obscura investigación histórica de finales del siglo XVII– no podría alejarse más del gusto común. En este sentido, Maqroll le da la espalda al presente y, recuperando un incunable olvidado, se dirige directa y exclusivamente a ese bibliófilo empedernido que es Álvaro Mutis[6].

El libro del cardenal de Retz le sirve a Maqroll de *auctoritas* para fundamentar un argumento, pero se intuye que su relación con él no es mera cuestión retórica:

> ¡Qué lección la del señor de Gondi, arzobispo de París hundido hasta el cogote en las delirantes conspiraciones de la Fronda que estuvieron a punto de dar al traste con Francia y con la augusta herencia de los Capeti! (Mutis, 1998: 182)

La historia –que, come veremos, es el ámbito que imanta de manera casi exclusiva los intereses del Maqroll lector– ofrece la posibilidad de espiar los comportamientos de los 'grandes' enfrentándose con grandes contingencias, modelos de alcurnia disponibles como verdaderos *recursos*, posibilidades de entendimiento y acción al alcance de la posteridad que, desde esas cumbres ejemplares, podría llegar a mirar de frente y finalmente reconocer el insensato magma del presente, según un clasicismo del comportamiento del que el Gaviero se profesa todo un incondicional. La palabra de la tradición, de hecho, tiene un rol destacado en el desarrollo de la empresa contemporánea que se expresa con el viaje del héroe. El pasado se usa en función del presente, así como la biblioteca tiene que servir 'para la vida'. Esto hasta que no se vuelva lancinante la sensación de la distancia y Maqroll no empiece a registrar hasta

[6] Acerca de las estrafalarias lecturas del Gaviero, véase Cobo Borda: "Mientras más raro, mejor. Mientras más lejos, más revelador" (1998: 121). ¿Fundamental recurso óptico, lente necesaria para enfocar el presente *desde lo alto* y entenderlo mejor o inhibidora ceguera regresiva?

qué punto el mundo actual se haya *achicado*, haya dejado de ofrecer circunstancias a la altura, que pongan realmente a prueba la eficacia del modelo estudiado en los libros. Es allí donde la consulta bibliográfica se vuelve fuga hacia otros escenarios posibles, reclusión culpable y desvarío inhibidor.

La admiración por el libro de Gabory nos da la posibilidad de profundizar en los mecanismos de la recepción maqrolliana. En una carta que el Gaviero envía a su aficionado cronista desde las páginas de *Amirbar*, la investigación "sobre las guerras de la Vendée" abre a una digresión erudita en la que el personaje reflexiona acerca de la debilidad política de Carlos X, a quien considera el principal responsable del "oprobioso ascenso" al trono de Francia "del usurpador y perjuro" gremio de los Orléans contra los derechos ancestrales de la "rama legítima" (Mutis, 1998: 175). El error fatal de un protagonista de la historia que lleva a la deflagración de la barbarie absorbe por completo a Maqroll:

> Relectura gratificante como pocas por el rigor, la minucia y el ponderado criterio histórico que aplica el autor al estudio de uno de los episodios más complejos, accidentados y recorridos por extrañas corrientes de origen incierto, de una época tan rica en tal clase de manifestaciones. (Mutis, 1998: 174)

Por otro lado, no se siente con fuerzas –o en derecho– de dedicarse completamente, en primera persona, a su obsesión:

> Me gustaría alguna vez hacer un recorrido retrospectivo para verificar si esta […] conducta política se encuentra también en las anteriores ramas de los Capeto: los Valois, los Valois-Angulema y los primeros Capeto. Como sé que a usted también le distraen esos pequeños grandes enigmas de la historia, le dejo esa inquietud con la esperanza de que un día me comunique los resultados de su pesquisa. (Mutis, 1998: 175)

La "pesquisa" que el personaje le confía a su autor –rastrear ejemplos de debilidad en las anteriores ramas de los Capeto– alude a otra comparación posible, mucho más urgente y necesaria quizás, pero que se vislumbra también como infinitamente menos grata y provechosa, hasta corriendo el riesgo de paralizar al intérprete y anonadarlo con la *visión del ahogado*: me refiero, obviamente, a la que podría activarse con la decadencia contemporánea. En efecto, una precisa constante organiza en un único simbólico macro-texto los tratados historiográficos de los que Maqroll se demuestra devoto: todos ellos se refieren a una *crisis*, intentan iluminar un momento 'cataclismático' que anuncia una larga temporada oscurantista. Las encrucijadas históricas que interesan al Gaviero atestiguan una demora lánguida en los *elementos del desastre*, siempre tienen que ver con la disgregación de un régimen de milenaria estabilidad que de repente estalla por el advenimiento de "extrañas corrientes de origen incierto". No es casual que el libro de Gabory acompañe al Gaviero por los socavones de la mina de *Amirbar*, "al borde del precipicio", durante un episodio que coincide con el obscuro nadir de su entero recorrido narrativo. De la decadencia de un ideal Imperio de legitimidad y sabiduría el Gaviero participa –o pretende participar– en primera persona[7], por estar viviendo en el momento histórico exacto –según la lectura que Álvaro Mutis da del presente– en el que toda una tradición de rigor ético y formal –la que alimentaba una casta de 'héroes'– se está disolviendo en las mil tramas insensatas de una modernidad sin centro:

> Confío en que no le extrañe esta digresión en medio del relato de mi viaje a la costa peruana, ya que ha trascrito otras mías de índole parecida. Desde los tiempos, hoy remotos, en que comenzó a interesarse por mis andanzas, sabe que el presente no

[7] Según Michèle Lefort, con sus lecturas, el Gaviero buscaría identificarse con "la grandeur des vaincus" (2001: 161).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

> puede proporcionarme sino descalabros absurdos o continuos desplazamientos movidos por las razones menos razonables. Qué puede tener de raro, entonces, que me distraiga hurgando en el pasado parecidos destinos e infortunios semejantes. (Mutis, 1998: 175)

Por un lado, el hecho mismo de tener que justificar "esta digresión" delata, en Maqroll, la percepción de un peligroso desdoblamiento de la personalidad; por el otro, en este pasaje se explicita la práctica de las *simetrías universales*, del diálogo intertextual entre épocas asumido como criterio general de análisis interior y lectura del mundo. Asistimos, en efecto, a una devaluación de la empresa itinerante realizada en el presente ("descalabros absurdos o continuos desplazamientos movidos por las razones menos razonables"), pero el viaje 'vertical' que se lleva a cabo por entre las épocas y los estilos mediante el gesto de la lectura compensa las faltas del concreto y actual. Por otro lado, la actividad extracurricular del héroe se demuestra tan grata que, a ratos, el intérprete se pierde en el ejemplo, buscando espasmódicamente en los textos un imposible rol contextual.

> Valga aquí el recuerdo de una anécdota que me reveló el pintor Alejandro Obregón y que está relacionada con esa lectura del Gaviero. […] Cuando el encargado de turno en el puesto de policía llenaba la declaración de Maqroll y le preguntó cuál era su oficio, este repuso altanero en su premioso inglés con acento levantino: "Yo soy un *chuan* extraviado en el siglo XX". No dijo más y el exabrupto le costó veinticuatro horas de cárcel. (Mutis, 1998: 183)

En un arranque imposiblemente nostálgico y reaccionario –ante las atónitas autoridades de Vancouver acudidas para sedar una riña de borrachos– Maqroll se declara heredero legítimo de la guardia contrarrevolucionaria creada por el último de los Borbones Carlos X: enfrentado con el deber jurídico de la *accountability*, obligado a definir su "oficio", a darle un nombre a su siempre incierto estatuto, el Gaviero pone en segundo plano su vocación marinera –no hay que olvidarlo: la que le atribuye una función narrativa, así como a las novelas mutisianas un patrón genérico de referencia– y escoge para sí el rol de último representante de una casta de guerreros extintos. Aun tratándose de una provocación, no deja de ser significativo que el Gaviero se defina un "extraviado en el siglo XX", tematizando así una relación irresuelta con el tiempo que le condena a una existencia dos veces virtual, mediatizada a la vez por un filtro cronológico (según el eje presente/pasado) y uno ontológico (realidad del mundo/ficción de los libros).

¿Dónde habría que trazar entonces la línea de frontera entre el ejemplo inspirador y la obsesión castradora?

El Príncipe de Ligne –cuyo epistolario el Gaviero lee en una "bella edición hecha en Bruselas en 1865"– se merece el título del "más cumplido ejemplo de gran señor que haya dado Europa":

> Su entierro en Viena, el 13 de septiembre de 1814, en pleno Congreso, fue seguido por emperadores, reyes, ministros y grandes nombres de la nobleza europea. Acompañaban a su última morada el perfecto honnête-homme del Antiguo Régimen, una de las pocas épocas en las que hubiera merecido la pena vivir. (Mutis, 1998: 183-184)

Los últimos representantes del mundo de los derechos absolutos y las certidumbres respaldadas en un origen divino se dan cita para asistir estupefactos a la instauración del caos, la irrupción de fuerzas vulgares y encontradas que en la visión póstuma de nuestro personaje coincide con el proceso revolucionario. Las idealizaciones pasadistas de Maqroll (y de Mutis) siempre se fundamentan en el desmoronamiento del cuadro adorado, *resentido* mediante la

invención de un ingenuo vínculo afectivo con ciertas *figuras extremas*, a la vez actores, observadores y cronistas de esos fatídicos umbrales, quienes recibieron la gracia de una implicación carnal con la Historia. En la ambigüedad que los define (hombres de letra/hombres de acción), esas *auctoritates* –dejando huella de su pasaje por la tierra mediante cartas, autobiografías y otros géneros de la textualidad fronteriza– se convierten en casos emblemáticos de la visión *sitiada*. Es con esa peculiar casta de escritores –del todo desprovistos de la distancia crítica y cronológica del historiador profesional– que Maqroll anda buscando una ilusoria identificación, modelándose a sí mismo como *cronista activo* de un orden que está emitiendo sus últimos fulgores antes de desaparecer completamente.

Y sin embargo serpea por la saga la sensación de un fatal descalabro, o mejor, de una sobre-interpretación patética, pues en el espacio que Maqroll, épicamente, interpreta al recorrerlo, ya no parpadean, intermitentes, las señales de ningún majestuoso imperio en disolución, ni siquiera quedan ruinas monumentales en las que detenerse. Nada que comentar, excepto la 'calma chicha' de un tiempo sin historia(s). Es allí donde el deseo triangular de Maqroll (Girard, 1961) empieza a vacilar junto con el principio de la *imitatio* humanista en el que declara inspirarse. Es allí cuando renuncia a su rol y empieza a actuar apenas como *un autre* –póstumo de sí mismo– en el período hipotético de la imposibilidad regresiva. Declaraciones parecidas a la que cierra la cita anterior (donde el *Ancien Régime* se convierte en guarida ideal para el deseo de emulación frustrado[8]) se reiteran a lo largo de la saga, tomando la forma de otros intercambiables paraísos de la vocación épica insatisfecha (el esplendor dorado del Bizancio de los Paleólogos, el reinado de los zares, la gran España católica de Felipe II…): el ejemplo del pasado aplana la contemporaneidad en los tonos deslavados, en las cenizas grisáceas, de una tragedia ya del todo apagada. La certidumbre de no encontrarse "hundido hasta el cogote" en ninguna de esas contingencias fatídicas –metas historiográficas hacia donde Mutis proyecta la reflexión poética, que es central en su obra, sobre el desmoronamiento del orden y la nobleza[9]– acaba por asociar la frecuentación maqrolliana de la biblioteca con una función meramente recreativa, decorativa, erudita y sectorial, una que aleja cada vez más al héroe viajero de su especificidad de personaje y lo confunde cada vez más abiertamente con la personalidad de lector empedernido que le corresponde a su autor, de cuyas nostalgias imperiales indudablemente proviene la visión del pasado que acabamos de describir.

En otro pasaje de *Amirbar*, la voz narradora revela que conoció a Maqroll "durante uno de mis viajes de rutina por las Antillas en un buque cisterna de la Esso, cuando trabajaba para esa compañía":

> Maqroll era jefe de bombas y nuestra relación nació cuando lo vi abstraído durante uno de sus ratos libres, en un erudito tratado sobre la Guerra de sucesión de España. Entramos de lleno en materia, por ser ése un tema que también a mí me interesa, y coincidimos en el indudable derecho que cabía a Luis XIV de reclamar para su nieto el trono que dejaban vacío los Austrias. (Mutis, 1998: 91)

En el 'pasatiempo' del Gaviero reside la chispa de esa atracción mutua a cuyo alrededor se construye la saga: el estado de *abstracción* atribuible a la inmersión de Maqroll en la lectura

[8] El concepto mutisiano de 'antiguo régimen' excede, sin duda, el vínculo con una etapa precisa de la evolución sociopolítica de occidente y se aplica indiscriminadamente a la generalización embobada de un pasado impreciso gobernado por la elegancia, el buen gusto y el *espíritu*, definitivamente desbaratado por las instancias 'democráticas' y racionalistas del siglo filosófico: a partir de allí "estamos perdidos. Hemos perdido la fe en lo mítico, en el lado oscuro que todos tenemos y de donde salen las verdaderas soluciones" (Mutis, 2001: 59).

[9] Acerca de esos 'otros mundos posibles', quitándole hierro al peliagudo asunto de su reaccionarismo político, así se expresa Mutis con Cobo Borda (1988: 252): "fíjate que estamos hablando todo el tiempo de pueblos en peligro de extinción, de imperios a punto de derrumbarse. Yo los vivo como poeta, y los juzgo como poeta. Lo que histórica, social y políticamente representaron es muy secundario".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

achica las distancias entre el poeta obsesionado por la historia monárquica y el marino aventurero. De paso, el espíritu *épico* se va aguando, al asomarse en las fisuras de la máscara del héroe viajero la silueta de Álvaro Mutis, cuya política cultural, desde los artículos de opinión (de los que nos ocuparemos en el siguiente apartado), desborda en la ficción. Es Maqroll el que da el primer paso –hacia la biblioteca, obviamente– saliéndose del que debería ser su retrato: volviéndose quizás menos *personaje* (*personaje lector*, *meta-personaje*), mediante estos verdaderos escarceos narratológicos, el Gaviero da a Mutis la posibilidad de construir su propio personaje, de ir armando esa recreación enmascarada de su personalidad biográfica que lleva las riendas de la narración en todo el ciclo.

La relación de Maqroll con sus "libros preferidos que hablaban de vidas ilustres y guerras olvidadas" (Mutis, 1998: 389) también levanta una infranqueable barrera de separación con el mundo (narrativo) que le rodea:

> Me había quedado solo y pasaba horas inmerso en las complicadas y apasionantes banderías de los realistas bretones y en sus feroces encuentros contra los azules. La densa materia histórica del exhaustivo libro de Gabory me mantenía a dos siglos de distancia del escándalo de vasos, voces, imprecaciones y risas que reinaba en el café. (Mutis, 1998: 122)
> […]
> —Qué tanto lee usted, carajo. Se va a volver ciego. Yo creo que los libros no sirven sino para confundirlo a uno. […] Si todo eso pasó ya y todo el mundo está enterrado, de qué sirve hurgar en esa huesamenta. Ocúpese de los vivos más bien, a ver si logra algo. (Mutis, 1998: 100-101)

Las *historias* de Maqroll son letra muerta y los demás personajes le reprochan sus descuidos al indiscutible catalizador del mundo en el que habitan, invitándole a una presencia más atenta y comprometida con el que debería ser su espacio y su tiempo. La respuesta que el Gaviero da a Dora Estela –uno de los contados casos de defensa directa del extrañamiento ambiental provocado por la lectura– corresponde a una toma de posición decisiva:

> Le indiqué que los vivos suelen estar a menudo más muertos que los personajes de los libros y que estaba tan convencido de esto que ya ni siquiera podía escuchar con atención a mis semejantes porque me daba miedo despertarlos. (Mutis, 1998: 101)

Desde la sospecha inicial con la que abrimos, que veía en la biblioteca una reclusión culpable, una figura del fracaso de la empresa (de vivir la realidad contemporánea según los parámetros exigentes del modelo heroico) debido al descubrimiento (o a la invención) del pasado que allí se produce, hemos pasado a reconocerle el estatuto de lugar simbólico de la realización plena e intacta, aunque meramente virtual, de la personalidad del Gaviero, sin que esto disminuya la sensación de un placer abusivo que, de alguna forma, contrasta con las leyes prevista para ese específico universo narrativo[10].

La *vida* dentro del código, en cierto sentido, resulta obstaculizada por los libros. Esto es lo que sugieren también algunos pasajes del cuento "Jamil", que es donde aparece la única biblioteca real de toda la saga y donde nuestro narrador-testigo tiene la oportunidad de conversar con otro intelectual acerca de los intereses librescos de su personaje. Mossèn Ferran –el cura del puerto mallorquín en el que Maqroll está pasando por una fase de estancamiento de su impulso itinerante que amenaza con arrastrarse indefinidamente– es el orgulloso dueño de

[10] En *Un bel morir…*, la lectura de la *Vida de San Francisco de Asís* produce un malentendido interesante: la guía indígena que está acompañando a Maqroll por los caminos del páramo cree que el Gaviero esté rezando. En efecto, se puede realmente considerar el libro como un vehículo de comunicación *trascendental*, que no va dirigido a lo divino, sino al pasado y, en general, al extra-texto.

la "colección más completa que existía en manos de un particular" "sobre historia del reino de Mallorca" (Mutis, 1998: 386-387). Tan comprensivo y solidario se demuestra este clérigo erudito[11] para con las *divagaciones* del Gaviero que hasta llega a reprocharle a su autor –de quien ha leído algunos relatos y poemas dedicados al amigo común– el hecho de haber descuidado el cariz más intelectual de su personalidad, malogrando así su retrato:

> el párroco de San Jaume pasó a mencionar mis relatos […]. Me indicó que, a su juicio, me falta aún mucho que descubrir del carácter de nuestro común amigo y me reprochó, no sin prudencia, el haber pasado muy de prisa por los episodios de la historia que el gaviero, según el párroco, conoce mejor de lo que dejo entender en mis libros. Intenté argumentarle que siempre he tratado, en ese caso, de rehuir el desarrollo de tesis históricas que deformarían el espíritu de mis narraciones y, más aún, de mis poemas. (Mutis, 1998: 386-387)

A pesar de compartir con Maqroll el horizonte del texto, este personaje parece encontrar *narrativamente* oportuna su tendencia a perderse por los laberintos de la Historia. De su parte, el 'autor' –rechazando, "no sin prudencia", el consejo literario del párroco– manifiesta una inhibición que, en cierto sentido, va dibujando, alrededor suyo, un recinto de complicidad prohibido:

> Me llamó la atención lo bien que Mossèn Ferran conocía a Maqroll y pensé, no sin cierta envidia, en las animadas e interminables charlas durante las cuales se fue forjando esa amistad sostenida por comunes intereses en cuestiones históricas. (Mutis, 1998: 388)

El juego es curioso: Mutis, quien ha decidido auto-representarse en sus novelas en el rol de un narrador reticente, obsesionado por el complejo de una cultura que contradice la vida activa, sufre por verse excluido de una biblioteca que, en realidad, se modela según sus propios gustos e intereses. Sólo más adelante los tres personajes tendrán finalmente la ocasión de reunirse y disfrutar de ese lugar que –provocando por esto problemas diegéticos muy delicados– representa el templo de la erudición que los asemeja:

> Mosèn Ferran me invitó a recorrer los estantes de su biblioteca. En efecto, allí albergaba auténticos tesoros, casi todos dedicados a la historia del reino de Mallorca. Entre los muchos que me sorprendieron estaba la edición en catalán de 1562 de la Crónica de Ramón Muntaner; otra, más antigua aún, del Llibre dels feits sobre el rey Don Jaime I y, desde luego, no podía faltar allí la obra completa del gran bizantinista francés del siglo pasado Gustave Schlunerger que, valga la verdad, fue lo que mayor envidia me despertó de los muchos tesoros acumulados por el clérigo amigo de Maqroll. […] Le expresé a nuestro anfitrión mi asombro por la riqueza de su biblioteca y el hombre no pudo contener una amplia sonrisa de satisfacción. En mi recorrido por los estantes me había acompañado el Gaviero. Por sus comentarios pude darme cuenta de que buena parte de aquellos libros le era ya familiar y de que su lectura había ocupado las largas horas de ocio que le dejaba su oficio de velador de astilleros abandonados. (Mutis, 1998: 434-435)

Nos encontramos ante una verdadera pausa del *récit*, un *locus amoenus* bibliófilo en el que el narrador y el personaje –gratamente liberados de los roles y compromisos del modelo

[11] El personaje, evidentemente, es de la misma cepa que el cura del *Quijote*; sin embargo, sería impensable verle implicado en la hoguera de la *biblioteca de Maqroll*. Además, cabe registrar que el párroco de Pollensa y el Gaviero también tienen en común una tendencia marcada a la deformación interpretativa: la estrafalaria tesis del "ilustrado clérigo" que defiende el protagonismo absoluto de la isla de Mallorca en la definición de las alternas fortunas del occidente cristiano es un delirio compensatorio totalmente especular a los 'sueños interpretativos' maqrollianos.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

narrativo y orientados por el benéfico ejemplo del cura– se dejan llevar por el más puro placer del texto, perdiéndose y confundiéndose el uno con el otro en la contemplación de ese museo de la memoria que representa la verdadera vocación de ambos.

Y sin embargo no puede ser casual que la única biblioteca 'real' del ciclo aparezca justamente en el que será el último episodio de las aventuras de Maqroll. ¿Acaso sus *Empresas y tribulaciones* –al margen de toda contingencia escritural– estaban pensadas de antemano para ir a encallarse en una biblioteca, es decir el lugar fatídico en donde la personalidad del héroe se rezurce de una vez con la persona de su creador? Parece indicarlo la adherencia de Maqroll –nunca tan pronunciada como aquí a lo largo de la saga– con una versión sedentaria de sí mismo, alegrada por sabrosas lecturas y sobremesas eruditas. Los astilleros abandonados que representan la guarida mallorquina del cansado viajero se describen como el espacio más adecuado para colocar de una vez todos aquellos imprescindibles 'compañeros' hasta ahora condenados a los rigores de la vida peregrina.

> Los astilleros de Pollensa se me antojaron […] un refugio confortable en donde lo acompañaban sus libros preferidos que hablaban de vidas ilustres y guerras olvidadas. (Mutis, 1998: 389)

Esta sugerente imagen 'explicitaria' –la de un astillero-biblioteca[12] en el que se procede a la desmaterialización barroca del torbellino de sombras y textualidades engañadoras que ha conferido a la saga de Maqroll su ilusión de consistencia– se mira en el espejo con aquella, genuinamente inaugural, que, en el prólogo a la primera novela del ciclo, lanza al mar del relato el navío maqrolliano: en los umbrales de *La nieve del almirante*, un tal Álvaro Mutis logra milagrosamente encontrar en una librería de viejos del Barrio Gótico de Barcelona un incunable que venía buscando hacía años y, de este modo, literal y literariamente, descubre a Maqroll. Si las huellas del Gaviero se pierden entre las estanterías de la colección de un cura de pueblo, la relación de sus sucesos comienza con la visita de su 'coleccionista' a un santuario de reliquias para bibliófilos destinada a llenar una laguna de su biblioteca. Los hilos librescos de su génesis –ojo que guiña, detrás de un velo de tristeza y frustración– no podrían quedar expuestos más claramente.

2. EN LA BIBLIOTECA DE MUTIS: EL CANON REACCIONARIO DE UN *AMATEUR*

Como lugar imaginario, la biblioteca de Maqroll sirve de catalizador de todas las contradicciones que ponen en entredicho las veleidades épicas del ciclo: el libro del Gaviero es el objeto incoherente mediante el cual el autor pone de relieve el carácter abusivo, las ilusivas pretensiones, del mundo representado, dejándolo al desnudo como mera 'literatura'. Las dos figuras especulares en las que Mutis decide duplicarse para estrenar su empresa novelesca –Maqroll, el héroe de acción lanzado a la busca de nuevos caminos para la aventura en la contemporaneidad, y su narrador-cronista, intelectual y escritor, que se aventura en la desconsiderada empresa de relatar sus improbables gestas– regresan a ser uno en la máscara borgiana del *eterno viajero* de "La biblioteca de Babel", buscando el libro mágico que revele, finalmente, el criterio que rige la catalogación del mundo:

> Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito… En aventuras como ésas, he prodigado y consumido mis años. (Borges, 1989: 469)

[12] No habrá que olvidar tampoco que en el poema "Hastío de los peces", en donde, quizás por primera vez, aparece una temprana encarnación del futuro Gaviero. Maqroll no es propiamente un marinero, un intérprete en primera persona del patrón viajero, sino más bien el habitante de un ideal astillero, un "celador de transatlánticos", un dedicado *reparador* del fetiche.

Se podría motivar con una percepción similar de cansancio y frustración intelectual la aventura que empuja a Mutis a salir de su biblioteca y reinventarse detrás de la máscara de un marinero de ventura 'real' (un tigre, un gaucho, un tanguero arrabalero…), para luego verse obligado a tener que volver a ella, derrotado. Pero si Borges condensa la imagen de su reclusión intelectual en un terrible apólogo metafísico, convirtiendo, como se sabe, la biblioteca, con su inutilidad última, en metáfora esencial del mundo, Mutis parece no llegar nunca a solucionar la disyuntiva que le atormenta, la que opone el reconfortante orden de las letras al insensato desorden de la vida, así que el repliegue de su protagonista hacia el espacio declarado de la especulación descarnada tiene un resabio amargo y se carga de un fuerte matiz censorio.

En la reseña para un libro de entrevistas con la poetisa rusa Anna Ajmatova, Mutis expone a claras letras el resentimiento que le merece la inaceptable separación que viven, hoy en día, el reino de la cultura –necesaria *palestra* del espíritu– y ese desierto baldío de lo humano latente que es el que habita y donde se expresa la civilización contemporánea:

> Es por eso que el libro de Lidia Tchokovskaia me parece otro de esos cada vez menos frecuentes pero más necesarios alegatos del hombre a favor de la preeminencia y la salvadora función del espíritu, en un mundo que se precipita en idiota frenesí hacia la oscuridad de un materialismo asfixiante y sin sentido. (Mutis, 2000: 43)

Aquí –y en general en los textos críticos mutisianos[13]–, la biblioteca se convierte en una zona de guerra, en la trinchera ideal desde donde el intelectual manifiesta el peso de lo perdido, la culpable renuncia del mundo actual a un *patrimonio de humanidad* que, en cambio, sigue guardado en los libros. Contrariamente a lo que pasa en Borges –el otro gran bibliotecario de la literatura hispanoamericana del siglo pasado–, Mutis abre una vorágine entre la biblioteca y el mundo, convirtiéndolas en imágenes polarizadas, cuya complicada –quizás, imposible– reconciliación justifica y vertebra, por entero, su literatura.

Todos los títulos citados –incluso los más excéntricos– están escrupulosamente pensados para integrar un programa, apuntan a un proyecto que podríamos definir pedagógico: serán *estos* libros –*vs.* el concepto genérico del libro– las estrellas polares que le indiquen la vía al desnortado *viajero* contemporáneo. Si en el apólogo borgiano toda diferencia –la que distingue entre la biblioteca y mundo, entre un libro y otro libro– queda nivelada en la *metaphora mundi* de un catálogo ilimitado e idéntico, regido por el azar y una textualidad omnívora que vuelve vano el sentido de la búsqueda, en la biblioteca de Mutis domina el criterio, la elección.

Mediante la creación de su personaje, Mutis se comprometía a llevar el ideal de su biblioteca por los caminos ciegos y sordos del presente. Pero la defensa atrincherada de un canon selecto de pobres lecturas privadas parece convertirse, en un momento dado, en la única opción viable, o por lo menos en la continuación ideal del programa de *corrección* del que la saga ha ido explorando la impracticabilidad. Esto es lo que sugiere, por ejemplo, el homenaje a Valéry Larbaud –entre todas las amistades literarias de Mutis, quizás la más *especular*. En la conferencia *¿Quién es Barnabooth?*, se analiza de la figura heteronímica salida de la pluma del escritor francés y se explicitan los lazos que la vinculan con la personalidad biográfica de su autor. A. O. Barnabooth es un multimillonario peruano, "rico *amateur*" y aficionado de las letras (bajo su nombre, de hecho, se registran "un cuento corto con mucho de fábula moral y un breve número de poemas"):

> Las circunstancias de la aparición en el mundo de las letras del personaje, la razón de su existencia, pertenecen tan por entero al mundo particular de las preferencias,

[13] Acerca de esa tupida red de reseñas, artículos de opinión, prólogos a libros de amigos, notas sueltas etc., Rodríguez Amaya comenta que Mutis ha "ido tejiendo, con el paso de los años, un aparato de referencias que […] crea […] una prolongación de sus escritos" (2000: 281).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

> al marco de la vida de su autor y artífice, que ambas se mezclan y se confunden en muchos puntos, cuando no van paralelas por larguísimos trechos. […] la identidad existente entre Barnabooth, el rico amateur, y Valéry Larbaud, el amable erudito y hombre de letras por excelencia, […] sólo deja de existir cuando el personaje cumple con ciertos dictados del destino que le es imposible atender al autor. Y eso es natural si se tiene en cuenta la ilimitada libertad de que gozaba Barnabooth en manos de quien tuvo tan poca en la infancia y casi ninguna en los sombríos años en que la parálisis lo dejara inmóvil y mudo hasta el día de su muerte. (Mutis, 1985: 185)

La triste parábola existencial de Larbaud –quien, durante una buena parte de su vida encarna el modelo del intelectual total (poseedor de una cultura refinada, atento bibliotecario, y, al mismo tiempo, viajero incansable, lanzado a mil por hora por los caminos del mundo)– rompe la compenetración entre autor y personaje y pasa a representar, para Mutis, el ejemplo conmovedor de una reclusión obligada e impotente en la república de las letras, y obviamente, también de la escritura vivida como valor de compensación:

> He querido pasar fugaz y sucintamente por esta vida llena de esencias y de riqueza cordial, precisamente para que sea A. O. Barnabooth quien nos diga, a través de esa pudorosa tercera persona que son los personajes, cómo pensaba, cómo vivía o hubiera querido vivir y cuáles fueron las pasiones confesadas y secretas de Valéry Larbaud. (Mutis, 1985: 187)

¿Habría que considerar entonces a Maqroll "esa pudorosa tercera persona" mediante la cual Álvaro Mutis le confiesa a sus lectores "cómo hubiera querido vivir"[14]? Pasar por lista, al filo del texto de la conferencia, los indudables puntos de contacto entre el autor interpretante y el interpretado demuestra, de hecho, la interiorización, por parte de Mutis, de un modelo cultural, de una filosofía de la cultura, según la cual vida y literatura proceden en paralelo, completándose mutuamente, compensando las respectivas sombras. Por otro lado, tanto Barnabooth como Maqroll descubren, en sus aventuras, lo ilusorio del proyecto. El millonario peruano acaba sus días renegando de la *libertad condicional* que su *grand tour* europeo le ha concedido, borra sus huellas del relato y se entierra vivo entre los libros de su riquísima biblioteca. Aquí tenemos la última página de su diario[15]:

> Publicando este libro me desembarazo de él. El día que aparezca será el mismo en que dejaré de ser autor. No reniego de él por entero: él termina y yo comienzo. No me busquéis en él: yo estoy en otra parte, estoy en Campamento, América del Sur. (Mutis, 1985: 199)[16]

Se pierde el personaje y vuelve a nacer en el texto la persona biográfica de su autor que, ya fuera de la ficción, admite lo limitado de su reino.

En lo que queda me dedicaré a comentar, entonces, algunos ejemplos del "vicio impune"[17] de Álvaro Mutis, dibujando el perfil de esa biblioteca más amplia de la que la de Maqroll representa un escueto, aunque emblemático, recorte. Si al tener que documentar el

[14] En una entrevista con C. Pacheco, el escritor colombiano declara: "el Gaviero es todo lo que no he sido, también lo que he sido y no he confesado, todo lo que desearía ser, todo lo que debí ser y no fui" (1988: 245).
[15] Cito a Larbaud en la traducción al castellano que de su obra más emblemática hace el propio Álvaro Mutis en ocasión de su conferencia en la Casa de Campo de Madrid.
[16] También Larbaud acabará construyendo la biblioteca ficcional de su personaje y, obviamente, en un rizo abismático inevitable, Mutis no podrá evitar pasar por lista cada una de sus lecturas.
[17] *Ese vicio impune, la lectura* es el título del volumen que reúne la obra crítica de Larbaud donde, en palabras de Mutis, el escritor francés se dedica a "revaluar o descubrir nuevos nombres", compartiendo con los lectores su biblioteca ideal.

impacto dañino de la realidad contemporánea sobre la campaña heroica del personaje, prevalecían el pudor y el sentimiento de lo abusivo, en las incursiones críticas mutisianas, desde lo no ficcional entonces, emerge con fuerza la imagen de una oposición sin complejos, de una identificación plena del intelectual con su rol de árbitro ético y estético para una humanidad desbandada.

En los textos para la prensa (sobre todo mexicana) recopilados por Santiago Mutis Durán en el volumen *De lecturas y algo del mundo* se registra un aire de profunda nostalgia hacia una época más sensible y permeable a las indicaciones de la biblioteca. De un lado están las *letras* y, del otro, muy distante, el *mundo*. Evaporado el *sueño de los héroes* –que es el de una compenetración utópica entre ambos polos, de un *siglo* que se deja orientar por el ejemplo que proviene del alto legado de la tradición–, Mutis se atrinchera en la fortaleza de sus *lecturas* y, desde esa acotada parcela, observa reacio ese *algo* –lo que queda– del mundo que quizás, en un tiempo ya lejano, fue también el suyo:

> Me di cuenta con espanto de que los poetas viven cada vez más adentro de una condición marginal y ajena al macabro carnaval de nuestro tiempo y que en éste, como era obvio esperarse, no tienen cabida y más bien resultan testigos incómodos de un proceso de destrucción que tiene mucho de suicidio y no poco de renuncia de una especie a seguir existiendo en el planeta en el que apareció por un extraño azar propiciado por los dioses.
> ¿Habrá sido siempre así? No lo creo. Antaño los poetas fueron escuchados como voces del destino, como propiciadores de un orden sagrado, como detentores de las más secretas razones que tiene –o tenía– el hombre para negar la nada. (Mutis, 2000: 202)

La impresión de una monumental derrota de los poetas impregna cada una de sus reseñas, pero el escritor no se limita a la contemplación nihilista de su fatal aislamiento, más bien vuelve a construirse a sí mismo en el personaje –que ya conocemos– del incómodo cronista de una laceración inaceptable y promueve activamente *su* biblioteca como ideal puente de continuidad con el pasado. En este sentido, su vicio lector resulta verdaderamente *impune*, insumiso: más allá del peso simbólico que conlleva esa orgullosa retirada, Mutis se demuestra fiel a una visión militante de la cultura que, en resumidas cuentas, no se aleja demasiado de la utopía de su *marinero andante*.

Las palabras de conmoción pronunciadas en ocasión del suicidio de Mishima alaban el gesto desesperado e intransigente de quien ha decidido dejar de pactar con el desastre. El escritor japonés y sus secuaces son definidos "los últimos servidores de un ideal caballeresco anterior al de los Amadises, Durandartes, Oliveros y Tristanes de la Europa medieval" (Mutis, 2000: 36):

> Yo creo que en la muerte de Mishima debemos ver […] la expresión elocuente y definitiva de su rechazo a un mundo para él por completo inaceptable. (Mutis, 2000: 37)

Para Mutis el suicidio ritual del samurái es un emblemático intento de apelarse a una *norma*; por esta vía, Mishima se transforma en una de las figuras privilegiadas de su privado carnet de afinidades electivas:

> no es desde el desencanto de un escepticismo anárquico que Mishima juzga nuestra época. Es desde la compleja, densa y substancial estructura de normas que rigen la conducta cotidiana de un hombre, llenándola para él de sentido y de trascendencia. (Mutis, 2000: 37)

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

En otras palabras, *antes* hubo un orden –el de los caballeros medievales, de los samuráis, de los *honnête hommes* del Antiguo Régimen…–, un orden "ético y también, muy principalmente, estético" marcando la vida de los hombres. Lo que queda ahora es mera "cosificación", y "la culpa es de nuestro tiempo y de su desoladora y gris necedad, cada vez menos humana y más sosa" (Mutis, 2000: 37).

La retórica de la invectiva dirigida al presente se convierte en una constante. Es un deber apremiante para el intelectual devolverle a la humanidad un código de comportamiento extraviado. En el artículo titulado "Recintos de un espíritu", Mutis describe la biblioteca privada del célebre arquitecto mexicano Luis Barragán. Asombrado por la variedad de los intereses de quien define "un hombre de letras y […] un hombre con un hondo sentido religioso de la existencia", empieza su conmemoración diciendo:

> No creo que haya manera más fiel y directa de conocer una persona que visitar su biblioteca. Los libros que han acompañado toda una vida son los testigos elocuentes de los más secretos rincones de un alma. No hay retrato igual. (Mutis, 2000: 103)

Para defenderse de la barbarie real que nos rodea, cabe entonces la posibilidad de predicar una *política de la biblioteca*:

> Conservar la biblioteca de Luis Barragán es una obligación indeclinable de quienes todavía esperan que el destino de nuestra especie no esté dictado por las computadoras y la vulgaridad de una sociedad de consumo de avidez repugnante. Una voz y una obra coma las de Barragán nos están llamando al orden. (Mutis, 2000: 105)

Si la biblioteca de un hombre nos da acceso a los "recintos" de su "espíritu"[18], más en general, hurgando entre los libros de un catálogo ideal, recorriendo "los senderos por donde se pierde y confunde el pasado", el hombre moderno encuentra un antídoto, llega a leer un verdadero "Manifiesto contra la muerte del espíritu", según recita el título de ese panfleto de la reacción alucinada a la modernidad que el poeta llega efectivamente a publicar en 2002.

Hagamos ahora un poco de orden en la biblioteca agrupando por series los consejos de lectura de Mutis. Un primer grupo señala los grandes clásicos de la literatura universal, una galería de maestros que no pueden dejar de aparecer en la moderna *biblioteca del espíritu*: Faulkner (reseñado dos veces), Joyce, Apollinaire, Proust, Galdós, Octavio Paz y muchos otros se someten a una atenta segunda lectura, cuya tesis no puede ser otra sino la de reconfirmar su valor atemporal. A Anatole France, Mutis dedica un "Alegría de releer" que expresa a claras letras el sentido polémico de la vuelta a un selecto cenáculo de autores canónicos:

> Hastiado con lo que periódicamente aparece como novedad literaria, perdido todo apetito por lo insulso del estilo y la pobreza de temas que se repiten con monotonía desesperante, me entrego cada vez con mayor frecuencia al útil y recomendable placer de la relectura. (Mutis, 2000: 173)

Severamente crítico hacia las nuevas tendencias y las modas efímeras tanto como con la generalizada impermeabilidad de sus contemporáneos a los llamados de la literatura, Mutis regresa a los manantiales de su formación y convierte el ejercicio de la relectura en un valor de por sí, en una provocación de reaccionarios *entendidos*. La lealtad reconfirmada hacia los

[18] La operación llevada a cabo por el hijo del autor, Santiago, –"sumando a sus artículos algunos prólogos a libros de poetas y escritores queridos por él" y así llevándonos de paseo por la biblioteca del padre– consigue un efecto realmente muy 'mutisiano'.

mismos libros de cabecera introduce en el catálogo, por un lado, un entrañable carga nostálgico-regresiva, y por otro, un elemento (también) estéticamente conservador[19].

En *Miguel de Cervantes: 450 años*, "antes de decir por qué el *Quijote* ha sido mi libro favorito" (como si fuera necesario, por cierto), el escritor colombiano enumera, como un mantra o una fórmula mágica, "los autores u obras que frecuento con mayor asiduidad":

> En mi caso, acuden de inmediato los nombres de Proust, L. F. Céline, Charles Dickens, Valéry Larbaud, Montaigne, Gogol, Blaise Cendrars, Racine, Rimbaud, Joseph Conrad y algunas otras sombras tutelares. (Mutis, 2000: 92)

Para contrarrestar "la fiebre de novedad, de forzada originalidad que ahora nos aqueja" (Mutis, 2000: 93), el intelectual está legitimado a recuperar sus recuerdos privados de lector común, apelándose a una relación íntima y personal con el libro. A pesar de lo dogmático de las opiniones expresadas, no podríamos, de hecho, estar más lejos de la enunciación de leyes y teorías que intenten justificar el juicio, definiendo científicamente ese imponderable que es el valor estético, ni tampoco de la fundación de un *canon occidental* basado en criterios supuestamente objetivos.

El segundo grupo de lecturas mutisianas da cuenta de su intento ultra-romántico de rescatar a "los olvidados". Allí Mutis selecciona los que define "mis clásicos secretos", libros someramente juzgados y dejados de lado por la llegada de tendencias supuestamente más actuales, y que quedan a la espera de una segunda oportunidad. El artículo "Álvaro Cunqueiro: descubrimiento y asombro constantes" documenta su fulguración tardía por el escritor gallego:

> Por fortuna de mis lectores, la ausencia de la más mínima huella de formación académica y mi probada incapacidad de ejercer el tortuoso camino de la crítica literaria, les evitarán que me arriesgue a intentar un juicio que sitúa a Cunqueiro en el lugar que le corresponde en la historia de las letras de nuestro idioma. Yo creo que es un sitio de excepción. (Mutis, 2000: 117)

La *excusatio* acerca de su propia *naïveté* –cargada, en realidad, de más de un punto de sarcasmo en contra de los *profesionales* de la cultura– esconde la voluntad de proponer ejemplarmente el encuentro casual con una lectura gratificante como criterio suficiente para reconocer un clásico. El fastidio por toda clase de chovinismo académico provoca el escarnio del *lector viejo*, cada vez más de vuelta de toda clase de pedantería crítica:

> Después de cierta edad nuestras lecturas se van volviendo más selectivas, menos difusas y circunstanciales; nos declinamos más hacia el decantado disfrute de una relectura, ejercicio altamente recomendable para lectores impenitentes y del que podemos recibir lecciones harto sorprendentes. Caemos del mismo modo, en el rechazo de los libros que nos recomiendan con el sospechoso imperativo de que "HAY QUE LEERLO". Sobre ese "HAY QUE" ya hemos tomado, por nuestra cuenta y riesgo, una actitud de reserva que llega a ser impenetrable.

[19] Cuando Cristina Pacheco le pregunta si la relectura le interesa "en la medida de que es un reencuentro", subrayando así el vertiente emotivo y personal del gesto, Mutis le contesta mucho más desde lo literario, defendiendo una estética tradicionalista de la 'certidumbre': "Tal vez, pero sobre todo porque es estar siempre en los caminos ciertos" (1988: 247). En otra célebre y provocadora entrevista, el escritor declara abiertamente su visión desconsolada del panorama editorial latinoamericano de los años 70 (¡tal cual!): "en América Latina, como entre la literatura de los guerrilleros y la literatura ya convencional del realismo mágico nos acercamos a pasos agigantados a la estupidez total […] no queda más remedio que agarrar los dos tomitos de La Pléyade y releerse a Balzac entero" (Cobo Borda, 1988: 257).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

> En el panorama de las letras españolas […] un escritor como Cunqueiro rescata, en empresa casi solitaria, una venerable tradición que ya cumplió el milenio. Me he impuesto como tarea el recomendar fervorosamente a los jóvenes la frecuentación de una obra que, por encima de modas y modos cuya esterilidad nos está asfixiando, continúa la gran lección. (Mutis, 2000: 118)

Sin que haga falta entrar en los méritos del escritor mencionado, es importante señalar que las añadiduras al canon propuestas por Mutis siempre van en el sentido de la continuidad con una tradición que se da muestra de considerar insuperable. También a la hora de avanzar sus propuestas más originales, el escritor colombiano rechaza –como efímeros pasatiempos para novatos– las instancias revisionistas de quien aboga por la relativización de los parámetros culturales y socio-identitarios que, de hecho, grantizan la unidad y organicidad del canon[20]. Dejándose orientar por el faro de una estética intemporal, Mutis va armando su galería de olvidados: el argentino José Bianco, cuyo libro "pasó casi inadvertido porque se publicó en 1972 cuando la historia del *boom* llegaba a sus más lamentables excesos" (2000: 31), el poeta Carlos Martínez Rivas, quijotescamente elogiado en "Reproche para un poeta inédito"; el novelista brasileño José Lins do Rego, reivindicado como "un Balzac de la caña de azúcar" (2000: 68), el cubano Eliseo Diego, el surrealista chileno Ludwig Zeller, el novelista austriaco Alexandre Lerner-Holenia y el checo Franz Werfel[21]. Cada uno de esos rostros adquiere, en el retrato, una estatura titánica: los grandes repudiados, sacrificados en el altar de modas pasajeras y flamantes 'inéditos', se convierten en paladines de la lucha del espíritu, restos supervivientes de una humanidad borrada y, sin embargo, todavía al alcance de la mano dentro de muralla de la biblioteca. De todas formas, también por estas estanterías se respira un aire de familia: es como si Mutis hubiera decidido pasar por el filtro de la escasa fortuna crítica algunos de aquellos libros "que deslumbraron nuestra adolescencia y nuestra juventud", empujado por una nostalgia privada que acentúa su romántico destino de víctimas del olvido: "Ya hemos caído en la villanesca lamentación que conduce a la auto-piedad estéril, a la *saudade* innecesaria", acota en algún momento (Mutis, 2000: 80, 81).

Mutis nunca oculta el carácter regresivo y sentimental de su argumentación: incapaz de –en última instancia, desinteresado en– "desentrañar el secreto fenómeno inusitado y a menudo absurdo que llamamos un clásico", violentamente alérgico a las instrumentalizaciones que suelen mover el mercado editorial, se limita a abrirle humildemente a su lector las puertas de su biblioteca particular, ofreciendo el *exemplum* de su personalísima relación con quienes han sido los interlocutores de toda una vida. Es esta *humanización* de la comunicación cultural la que se aspira, en última instancia, a volver canónica.

La tercera estantería de la biblioteca mutisiana recoge sus lecturas históricas. Como hemos visto pasando por lista los escasos fondos librescos de Maqroll, es esta vertiente de su personalidad lectora la que Mutis decide transmitir a su personaje, quien heredará con ella

[20] En su fe absoluta y rotunda negación a reconocer la validez de toda hipótesis contra-canónica, la actitud de Mutis nos recuerda de cerca la de Harold Bloom.

[21] Para los dos últimos nombres mencionados cabría recortar un sub-grupo a parte dentro del conjunto. La lectura de ambos remite –aquí no sólo metafóricamente– al concepto de *nostalgia del Imperio*: "Franz Werfel es tal vez el más brillante y el más difundido de ese destacado grupo de escritores que asistieron al ocaso y a la separación de su país, el Imperio Austrohúngaro […]. Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmannstahl, Robert Musil, Herman Broch, Gustav Meyrink, Joseph Roth y tantos otros que gozaron de menos popularidad que los nombrados" (Mutis, 2000: 104). Siguiendo a Maqroll –quien, como hemos visto, es un fetichista de los imperios moribundos–, podríamos añadir al listado también a Italo Svevo, Paul Celan, Salvador Marai y Robert Walser, una nómina que nos deja apreciar el interés específico de Mutis por ese fabuloso anacronismo mitteleuropeo que fue, con su agónico languidecimiento virtualmente infinito, el Gran Imperio.

también algunas de las oscilaciones receptivas típicas de su autor. Por un lado, la fuente historiográfica es una ocasión ideal para ejercer el espíritu crítico (y, obviamente, también para entrenar el sentido de las proporciones):

> Es en estos relatos donde podemos ver con más evidencia cómo y dónde se inició la descomposición de un mundo que hoy vemos agonizar sin grandeza ni memoria, entre el paraíso de neón de los supermercados y las guerras fabricadas como brillante negocio. (Mutis, 2000: 106)

Por el otro, a ratos, la necesidad de ceñirse a "nuestro destino de testigos del pasado", reconociendo la condena implícita en el rol del espectador, lleva a Mutis a un uso de *amateur* de las fuentes a las que, a veces, se mira como lo haría un niño glotón con una tienda de golosinas prohibidas, según una propensión reincidente "por recorrer los destinos de la historia de Occidente, afición de lector desordenado y sin más método que un apetito siempre insatisfecho". Pura debilidad del gusto, entonces, regresivo sueño de noblezas inmaculadas, coherente con esa visión ultra-estética e híper-estilizada[22] del pasado que el autor proyecta, por ejemplo, en un libro poético como *Crónica regia*, donde se da paso a la reconstrucción idealizada del reinado –por otro lado, tan oscuro– de Felipe II de España, transformándolo en una fantasmagoría blasonada. Es decir, se revelan –y hasta diría que se exhiben– todas las cartas de una atracción a *priori*:

> Me resulta de notorio alivio recorrer de cuando en cuando las páginas de algunos historiadores de la antigüedad, sobre todo para recordar que no siempre el mundo estuvo regido por la mediocridad, la tartufería y el lumpen político que hoy nos abruma por dondequiera que volvamos la vista. (Mutis, 2000: 209)

Ninguna barbarie o señal de decadencia que este observador miope confeso pueda detectar en un pasado más o menos lejano puede llegar a ser mínimamente comparable con la condición ruin de la contemporaneidad:

> Hay una diferencia fundamental […]. Por apocalípticos y funestos que fueron los años del siglo XIV, el hombre miraba a lo alto fortalecido y amparado por la certeza de un destino superior. Hoy reptamos en las tinieblas de un racionalismo idiota y descansamos en la miserable certeza de un progreso que sólo se manifiesta bajo el neón de los supermercados. (Mutis, 2000: 178)

Se trata, últimamente, de salvar las debidas distancias.

Opinando acerca de la desastrosa connivencia entre "los militares y la […] clase dirigente […] en ciertos países de América Latina", Mutis concluye:

> Guardadas todas las proporciones, la Roma de la decadencia cometió el mismo suicidio, pero al menos lo hizo con la demente grandeza que consignaron Suetonio y Tácito. (Mutis, 2000: 185)

La filosofía mutisiana de la historia podría resumirse con cierta exactitud en el mérito y en el tono de esa premisa fundamental.

El recuento obsesivo de los *clásicos* (clásicos secretos, clásicos de la historia…) sirve al escritor colombiano para sustentar una gran *empresa* de promoción cultural, una que apunta al emprendimiento –nada menos que– de un *nuevo humanismo*. Pero la impresión de un

[22] En este sentido, el pasado mutisiano no se aleja en definitiva mucho del superficial gusto *rétro* condenado por Baudrillard en su ensayo "History: A Retro Scenario" (2004).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

belicoso 'intervencionismo' queda matizada por la admisión insistida de un criterio impresionista que pone modestamente en el centro del acto político que toda construcción de canon implica la nostalgia de un *lector impune* que no puede dejar de pasear emocionado entre los libros de cabecera que le han acompañado a lo largo de todo su viaje. Si la restauración de la tradición tendría que funcionar como estación de llegada de un movimiento que se profesa enemigo acérrimo de la modernidad, según las intransigentes y exaltadas palabras –entre todos los ejemplos posibles– del "Manifiesto contra la muerte del espíritu", con los escritos recogidos en *De lecturas y algo del mundo*, Mutis más bien parecería querer hablarle al presente desde el rol algo más entrañable y humilde (con respecto al del tronante censor catoniano que, a ratos, se concede) de último epígono de la desmantelada casta de los literatos 'a la antigua', cuyo infalible olfato literario y pasión por el libro –faltos de todo dogmatismo, evitando "escudarse en el rebuscado intelectualismo" de diatribas teóricas estériles– llana y sencillamente integraba la 'vida del espíritu', como un 'ejercicio espiritual' útil para definir y defender el territorio de lo humano.

Apenas eso, nada más.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas

Bibliografía

BIZZARRI, Gabriele (2006) *L'epica degradata di Álvaro Mutis*, Pisa, ETS.

BAUDRILLARD, Jean (2004) *Simulacra and Simulation*, University of Michigan, Ann Arbor.

BLOOM, Harold (1994) *The Western Canon*, San Diego, Harcourt.

BORGES, Jorge Luis (1989) *Obras completas 1*, Buenos Aires, Emecé.

COBO BORDA, Juan Gustavo (1988) "Soy gibelino, monárquico y legitimista" (entrevista), en S. Mutis Durán, ed., *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*, Cali, Proartes.

—— (1998) *Para leer a Álvaro Mutis*, Bogotá, Planeta.

GARCÍA AGUILAR, Eduardo (1988) "Viaje al mundo de la novela con Álvaro Mutis" (entrevista), en S. Mutis Durán, ed., *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*, Cali, Proartes.

LÉFORT, Michéle (2001) *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*, Rennes, Presses Universitaires.

MUTIS, Álvaro (1985) *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica.

—— (1997) *Contextos para Maqroll*, Montblanc, Igitur.

—— (1998) *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Siruela.

—— (2000) *De lecturas y algo del mundo (1943-1997)*, Barcelona, Seix Barral.

—— (2001) "Entrevista con Javier Aranda Lima", en Javier Ruiz Portella, ed., *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera.

—— (2002) *Summa de Maqroll el Gaviero (1948-2000)*, Madrid, Visor.

MUTIS, Álvaro, Javier RUIZ PORTELLA (2002) "Manifiesto contra la muerte del espíritu", *El Cultural* (19/06/2002), pp. 6-9.

PACHECO, Cristina (1988) "Se escribe para exorcizar los demonios" (entrevista), en Santiago Mutis Durán, ed., *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*, Cali, Proartes.

RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (2000) *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura de Maqroll el Gaviero*, Viareggio, Baroni.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3733
Artifara, ISSN: 1594-378X

Ante- o Anti-tridentini? Matrimoni irregolari nel *Persiles*

CARLO BASSO
Università degli Studi di Torino

Riassunto
Nonostante *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* sia stato interpretato come un romanzo figlio della Controriforma, esso presenta undici matrimoni celebrati senza rispettare i canoni del Concilio di Trento, incluse le nozze dei due protagonisti. Attraverso l'analisi di questi matrimoni, mettendo in risalto le contraddizioni e la profonda ironia cervantina, si cercherà di rispondere alla domanda iniziale del presente contributo. La cronologia interna dell'opera consente di collocare i matrimoni prima della pubblicazione dei decreti del Concilio oppure è necessario supporre una distanza da parte del Cervantes-scrittore dalla Chiesa Riformata?

Resumen
Aunque *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ha sido interpretado como una novela hija de la Contrarreforma, presenta once matrimonios celebrados sin respetar los cánones del Concilio de Trento, incluso el de los protagonistas. A través del análisis de estos matrimonios, destacando las contradicciones y la profunda ironía cervantina, trataremos de responder a la pregunta inicial de esta contribución. ¿La cronología interna de la obra hace posible colocar las bodas antes de la publicación de los decretos del Concilio o es necesario asumir una distancia por parte del Cervantes-escritor de la Iglesia Reformada?

Un aspetto assai controverso della ricezione dell'ultimo romanzo di Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), è costituito dalla difficoltà di ponderare con precisione il ruolo e l'importanza della religione cristiana cattolica nel romanzo. A partire da Cesare De Lollis (1924), com'è noto, la critica novecentesca ha posto l'attenzione sugli aspetti più reazionari del pensiero cervantino, legati in particolare al soffocante clima nella Spagna della Controriforma. Tale lettura ha profondamente segnato l'interpretazione del *Persiles* lungo tutto il corso del XX secolo: la competizione con Eliodoro – e, dunque, con il romanzo bizantino – enunciata nelle *Novelas ejemplares* (1613)[1] non sarebbe una mera questione di genere e di strategie narrative ma una sorta di riproposizione in chiave cattolica del viaggio 'pagano' di Teagene e Cariclea, al quale Cervantes contrapporrebbe il cattolico pellegrinaggio di Persiles e Sigismunda verso Roma. Maestri di questa lettura furono Joaquín Casalduero (1947) che interpretò il cammino di Persiles e Sigismunda come un'allegoria del viaggio dell'umanità verso Dio –una sorta di percorso di purificazione in vista del matrimonio tra i due personaggi– e Antonio Vilanova (1949), che propose la formula "peregrino andante" per definire la tipologia di eroe incarnato dai

[1] Nel prologo della raccolta di novelle, Cervantes definisce il *Persiles* libro "que se atreve a competir con Eliodoro" (ed. *Novelas ejemplares*, Cervantes, 1982: I, 6).

Carlo BASSO, "Ante- o Anti-tridentini? Matrimoni irregolari nel *Persiles*", *Artifara* 20.1 (2020) Contributi, pp. 201-232.
Ricevuto il 19/10/2019 · Accettato el 10/06/2020

personaggi dell'opera: il perfetto 'cavaliere' cristiano[2]. Queste due letture complementari riscontrano un certo successo tra autorevoli critici cervantini, come Alban Forcione (1972), Juan Bautista Avalle-Arce (Cervantes, 1969) e Carlos Romero Muñoz (Cervantes, 1997)[3]. Tuttavia, negli anni, non sono mancate opinioni critiche discordanti di studiosi che hanno sottolineato elementi di eterodossia presenti nell'ultima opera di Cervantes, come la vicinanza al socinianesimo individuata da Carlos Alberto Moreyra (1976) oppure la discussa lettura protestante di Michael Nerlich (2005). Altri critici ancora hanno rivalutato in negativo l'importanza della religione nell'opera ultima di Cervantes (come Antonio Márquez, 1985 e Mauricio Molho, 1995a) oppure hanno preferito porre l'accento su altri aspetti peculiari dell'opera, come Diana de Armas Wilson (1991), Isabel Lozano Renieblas (1998 e 2014) e Aldo Ruffinatto (1996, 2002, 2015). In particolare, Armas Wilson, pur ancora in una lettura cristiano cattolica, ravvede nel *Persiles* una grande allegoria dell'amore e della separazione dei sessi, basata sul mito platonico dell'androgino. Lozano Renieblas, invece, avanza la proposta di rinunciare ad affibbiare al *Persiles* etichette ideologiche e di godersi la pura bellezza estetica dell'opera. Non troppo dissimile è la lettura di Ruffinatto che concentra la sua attenzione non solamente sul contenuto narrativo ma anche sui peculiari aspetti strutturali dell'opera, come la metanarratività, che la rendono un ottimo esempio di romanzo moderno.

Occorre dedicare ancora alcune parole al lavoro di Nerlich (2005) che, in un vasto e affascinante tentativo di 'decodificazione' del *Persiles*, ha raccolto una numerosa serie di indizi all'interno del romanzo che dimostrerebbero una lontananza di Cervantes dalla Chiesa riformata, nascosta da una adesione 'di facciata' alla religione cattolica. Per quanto tale conclusione sia guardata con scetticismo dalla critica, gli elementi che lo studioso tedesco porta a suffragio della sua tesi hanno l'indiscutibile pregio di sottolineare alcune innegabili criticità della lettura cattolica del romanzo[4]. L'interpretazione del *Persiles* come opera profondamente cattolica, frutto della "debilidad senil"[5] di un autore ormai completamente avvolto dall'oscurantismo controriformista, contiene infatti almeno due errori metodologici. Il primo è dovuto ad una ragione puramente cronologica: il concepimento e la stesura di buona parte dell'opera è avvenuta prima della stesura e della pubblicazione della prima parte del *Don Quijote* e il suo completamento è avvenuto nei mesi immediatamente successivi alla conclusione della *Segunda parte*. Cervantes non poteva essere moderno e irriverente nei confronti della Chiesa Cattolica

[2] La consonanza di pensiero tra i due studiosi è evidente. Scrive Casalduero: "en el *Persiles* queda realizado el ideal de la Contrarreforma" (1947: 225-226), a cui fa eco Vilanova: "es evidente que el peregrino andante que aparece como héroe novelesco del *Persiles* de Cervantes constituye el perfecto ideal del caballero cristiano de la Contrarreforma" (1949: 148).

[3] "La aventura y la peripecia adquieren ahora nuevo y superior sentido al engarzarse en una peregrinación de amor, que es, al mismo tiempo, una alegoría de la vida humana. El 'omnes sumus peregrini super terram' bíblico repercute en cada página casi del *Persiles*, y cristianiza efectivamente, de esta manera, a la novela bizantina" (Avalle-Arce, 1969: 25); come scrive Carlos Romero: "un amor como el suyo [de Periandro y Auristela], regido como está por la razón […], no corre el riesgo de transgredir las normas; es, por el contrario, incansable ejemplo de un ideal –la continencia–, nuevo, a decir verdad, para Cervantes, aunque ya documentado en la literatura española de la segunda mitad del siglo XVI: la del período, y del estilo, no por nada denominado tridentino" (Romero Muñoz, 1996: 43). Per un'esposizione completa dei principali filoni interpretativi, cfr. Isabel Lozano Renieblas (1998).

[4] Si vedano l'estesa *reseña* di Canavaggio (2006), la rassegna di Stegmann (2007) e due contributi di Garau (2013 e 2017). Sia Stegmann, sia Canavaggio, tuttavia, riconoscono l'importanza del lavoro del critico tedesco: "no creo que a un verdadero apreciador del *Persiles* la visión reduccionista de la última novela de Cervantes le pueda causar alegría, más bien habrá de dar las gracias a Michael Nerlich que nos haya abierto nuevos caminos" (Stegmann, 2007: 239). Di simile tenore è la conclusione della rassegna di Canavaggio: "[La pista] que Michael Nerlich acaba de abrirnos, valiéndose de su amplio saber, de su atenta lectura y de su agudeza, merece, sin la menor duda, el máximo interés. Cabe desear, por lo tanto, que su estudio pionero […] suscite y alimente una investigación desapasionada y serena" (2006: 232).

[5] Per utilizzare la famosa espressione, poi ritrattata, di Marcelino Menéndez Pelayo (1992: II, 392).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

nel *Don Quijote*[6] e, parallelamente, trasformarsi nel *Persiles* in un scrittore anziano influenzato dal clima inquisitorio spagnolo. Il secondo errore metodologico risiede nel far concidere il Cervantes-scrittore con il Cervantes-uomo, nonostante rappresentino due entità da tenere distinte e separate. Edward C. Riley aveva già avuto modo di avvertire che "indudablemente el problema de las opiniones religiosas y morales de Cervantes ha sido hinchado por los críticos, a partir de 1920, hasta más allá de sus límites reales" (1989: 154) e, per questa ragione, la premessa necessaria a qualsiasi studio sulla religione nell'opera del grande autore del *Siglo de oro* è quella formulata da Mauricio Molho: "las presentes observaciones no se proponen sino bosquejar algunos aspectos de la religión *en* Cervantes, sin entrar en consideraciones sobre lo que fue –o debió ser– la religión *de* Cervantes, que, oculta en lo más íntimo de su conciencia, nos es del todo inasequible" (1995a: 11).

Il Cervantes-uomo, dunque, poteva certamente essere un fervente cattolico; il Cervantes-scrittore non necessariamente; di riflesso, la religione nel *Persiles* potrebbe avere meno rilevanza di quanto supposto[7]. Partendo da questa necessaria premessa, in questo contributo vorrei analizzare nel suo complesso un aspetto controverso che depone ulteriormente a sfavore della lettura cristiana cattolica e controriformistica dell'opera: il tema del matrimonio, "vector capital de la novela" (Zugasti, 2005: 70)[8]. Nel *Persiles* sono descritti undici matrimoni celebrati, senza eccezioni, attraverso rituali in contrasto con i canoni del Concilio di Trento. A questi si possono aggiungere altrettante nozze, di minore rilievo o fallite prima della celebrazione, che portano il totale al considerevole numero di ventidue matrimoni. Di fronte ad un numero tanto elevato e non trascurabile, non stupisce che –con pochissime eccezioni– ogni avventura del *Persiles* sia caratterizzata da un matrimonio. Analizzarli significa riflettere su temi portanti dell'opera: tra personaggi mentitori, scuse e giustificazioni non richieste, ognuno di questi matrimoni sembra nascondere più di quanto venga detto e certamente questo prescinde dal discorso religioso[9].

Sul discorso religioso, però, occorre soffermarsi ancora per alcune righe, in modo da fare il punto sulla legislazione allora vigente in materia di matrimoni. Il Concilio di Trento (1545-1563) aveva redatto, oltre cinquant'anni prima dell'ultimazione del *Persiles*, specifiche disposizioni: i dieci *Canones super reformatione circa matrimonium*[10]. Di fronte alla Riforma luterana, che negava il matrimonio come sacramento ed attribuiva al potere civile la competenza in materia matrimoniale, i Canoni conciliari erano volti a riaffermare con forza il carattere sacramentale e a regolarizzare la prassi matrimoniale, condannando parimenti pratiche invise da secoli alla Chiesa cattolica. In particolare, il primo capitolo riguardava i matrimoni contratti clandestinamente a riguardo dei quali il Concilio si esprimeva in tal modo:

[6] Si pensi, a titolo d'esempio, al noto 'rosario' artigianale realizzato dal protagonista nella Sierra Morena; tra i tantissimi studi in questa direzione, si veda l'articolo di Mauricio Molho sulla religione in Cervantes (1995a).

[7] In un prezioso contributo –a cui rimando– Mercedes Blanco (1995) elenca dieci indizi che depongono a sfavore della lettura del *Persiles* come celebrazione del trionfo della fede cattolica, già in parte individuati nel breve –ma altrettanto valido– articolo di Antonio Márquez (1985).

[8] Interlocutori privilegiati saranno Piluso (1967) e Zugasti (2005), gli unici critici che hanno analizzato in un unico lavoro organico quasi tutti i matrimoni del *Persiles*, adottando tuttavia una prospettiva controriformistica.

[9] È quasi impossibile individuare un personaggio la cui vita letteraria all'interno dell'opera non incominci o si concluda con nozze celebrate o saltate. Il matrimonio è un aspetto costitutivo ed essenziale del *Persiles* e non solo perché la ragione che muove i due protagonisti è potersi sposare: senza gli undici matrimoni di cui viene raccontata la celebrazione e senza altrettanti matrimoni la cui celebrazone è in secondo piano o è fallita (del primo tipo: Transila e Ladislao, Sulpicia e Lampidio, Luisa e Bartolomeo, Arnaldo ed Eusebia, Antonio e Féliz Flora, Costanza e il Conte suo cognato; del secondo tipo: don Manuel e Leonora, Periandro e Sinforosa, Auristela e Policarpo, Rosamunda e Clodio, Ortel Banedre e Luisa) l'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes perderebbe gran parte della ricchezza e del fascino che lo rendono unico.

[10] La discussione su tale argomento avvenne nella Sessione XXIV dell'11 novembre 1563.

> Tametsi dubitandum non est, clandestina matrimonia, libero contrahentium consensu facta, rata et vera esse matrimonia, quamdiu Ecclesia ea irrita non fecit […] nihilominus sancta Dei Ecclesia ex iustissimis causis illa semper detestata est atque prohibuit. (Alberigo *et alii*, 1991: 755)[11]

Il cosiddetto decreto *Tametsi* prendeva atto fin dal principio dell'inefficacia delle proibizioni in materia di matrimoni clandestini –"rata et vera matrimonia", ma "semper detestata atque prohibuit"– e prendeva altresì atto della frequenza con la quale tali matrimoni clandestini venivano celebrati per motivi di convenienza e non come atto di vero amore. Inoltre, l'assenza di testimoni rendeva impossibile comprovare l'effettiva contrazione del matrimonio, generando un problema di natura non solo religiosa ma anche civile. Come scrive Lombardi:

> Fino ad allora –secondo la dottrina elaborata nel XII secolo– per contrarre un matrimonio giuridicamente valido, che assicurava la legittimazione dei figli e la trasmissione dei beni, bastava lo scambio del consenso tra i due contraenti, espresso con parole che indicassero il tempo presente dell'azione che si stava compiendo (*verba de praesenti*): «Io ti prendo per moglie/marito». Le stesse parole al futuro (*verba de futuro*) –«Io ti prenderò per moglie/marito»– distinguevano infatti la fase precedente, in cui si scambiava la promessa di legarsi in matrimonio. Non era quindi prevista una forma specifica di celebrazione del matrimonio: i riti nuziali erano diversi a seconda delle consuetudini locali e del ceto sociale dei contraenti. Il decreto *Tametsi* stabilì invece che il consenso degli sposi non era più sufficiente a garantire la validità del matrimonio. (Lombardi, 1996: 2015)

Stante queste premesse, il Concilio –nell'ottica di una regolarizzazione più stringente in grado di garantire l'ordine e restituire centralità alla Chiesa in materia di matrimonio– prescriveva una rigida norma:

> idcirco sacri Lateranensis concilii, sub Innocentio III celebrati, vestigiis inhaerendo praecipit, ut in posterum, antequam matrimonium contrahatur ter a proprio contrahentium parocho tribus continuis diebus festivis in Ecclesia inter Missarum solemnia publice denuntietur inter quos matrimonium sit contrahendum; quibus denuntiationibus factis, si nullum legitimum opponatur impedimentum ad celebrationem matrimonii in facie Ecclesiae procedatur ubi parochus, viro et muliere interrogatis, et eorum mutuo consensu intellecto, vel dicat: *Ego vos in matrimonium coniungo, in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*, vel aliis utatur verbis iuxta receptum uniuscuiusque provinciae ritum […] Qui aliter, quam praesente parocho vel alio sacerdote, de ipsius parochi seu Ordinarii licentia, et duobus vel tribus testibus matrimonium contrahere attentabunt: eos sancta Synodus ad sic contrahendum omnino inhabiles reddit et huiusmodi contractus irritos et nullos esse decernit, prout eos praesenti decreto irritos facit et annullat. (Alberigo *et alii*, 1991: 755-756)[12]

[11] "Quantunque non si debba dubitare che i matrimoni clandestini, celebrati con il libero consenso dei contraenti, sono validi e veri matrimoni, fino a che la Chiesa non li avrà resi invalidi […] tuttavia la santa Chiesa di Dio per giustissimi motivi li ha sempre disapprovati e proibiti". La traduzione è fornita a fronte nell'edizione di Alberigo *et alii* (1991); il numero di pagina, per scelta editoriale, è lo stesso della pagina con il testo in latino (p. 755, in questo caso).

[12] "Seguendo, perciò, le orme del sacro Concilio Lateranense (384), celebrato sotto Innocenzo III, comanda che in avvenire, prima che si contragga il matrimonio, per tre volte, in tre giorni festivi consecutivi il parroco dei contraenti dichiari pubblicamente in Chiesa, durante la santa messa, tra chi debba contrarre il matrimonio. Fatte queste pubblicazioni, se non si oppone alcun legittimo impedimento, si proceda alla celebrazione del matrimonio dinanzi alla Chiesa, dove il parroco, interrogati l'uomo e la donna, ed inteso il loro mutuo consenso, dica: *Io vi unisco in matrimonio nel nome del Padre e del Figlio e dello Spirito santo*, o si serva di altra formula, secondo il rito consueto in ciascuna provincia […] Quelli che tenteranno di contrarre matrimonio in maniera diversa da quella prescritta, e cioè presente il parroco o altro sacerdote, con la licenza dello stesso parroco o dell'ordinario e con due o tre testimoni, il santo

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

La prescrizione tridentina prevedeva dunque uno schema piuttosto stringente: occorreva adempiere alla 'pubblicazione' del matrimonio almeno tre settimane prima e il rito doveva essere amministrato dal parroco titolare, o da un sacerdote da esso incaricato, davanti alla chiesa parrocchiale, alla presenza di due o tre testimoni e pronunciando le formule rituali prescritte. Sulla validità dei matrimoni celebrati clandestinamente e in altra forma diversa da quella stabilita il Concilio, come si è letto, era categorico: "qui aliter […] matrimonium contrahere attentabunt: eos sancta Synodus ad sic contrahendum omnino inhabiles reddit et huiusmodi contractus irritos et nullos esse decernit prout eos praesenti decreto irritos facit et annullat". La soluzione fu dunque trovata "optando per una definizione di clandestinità fondata sull'assenza di forme solenni di celebrazione", da cui ne conseguiva una rinnovata importanza della figura del sacerdote:

> a lui spettava accertare che i futuri sposi scegliessero liberamente la vita matrimoniale, senza costrizioni da parte delle famiglie […], attraverso le pubblicazioni in chiesa per tre domeniche successive doveva poi verificare che non ci fossero impedimenti d'alcun genere al matrimonio […], infine dopo aver presieduto la cerimonia, pronunciando le parole *Ego coniungo vos…* e benedicendo gli sposi, doveva registrare il matrimonio negli appositi registri parrocchiali, indicando, oltre ai nomi dei contraenti, anche quello dei testimoni presenti. L'esclusiva competenza ecclesiastica in ambito matrimoniale era così riaffermata. (Lombardi, 1996: 221)

Le pubblicazioni potevano invero essere evitate con speciali dispense –in situazioni di conclamata gravità, come oppositori che, 'manzonianamente', interferiscano con il matrimonio– ma, per quanto riguarda la liturgia in sé, "uomini e donne acquisirono ben presto la consapevolezza che, per sposarsi, era a lui [al sacerdote] che bisognava rivolgersi" e "in tempi abbastanza rapidi, nel giro di qualche decennio, il matrimonio tridentino riuscì ad imporsi" (Lombardi, 2008: 103-104). Ciò non significa che la 'piaga' del matrimonio clandestino fu cancellata completamente, tuttavia la Chiesa riuscì ad operare un taglio netto con l'invisa prassi precedente.

Per quanto riguarda la Spagna, il re Filippo II d'Asburgo ratificò ufficialmente i decreti del Concilio di Trento il 12 luglio 1564, rendendoli operativi *de iure*. È pur vero che la pratica *de facto* tardò ad imporsi, tanto che, secondo quanto riferisce González Novalín, "el casamiento de una pareja del pueblo se hacía con frecuencia en secreto y con poca atención a la forma prescrita por la liturgia" (1980: 362). Basandosi sul resoconto di Novalín, Jaume Garau (2013 e 2017), nei suoi lavori intorno all'ortodossia di Cervantes, affronta –piuttosto sbrigativamente – tre matrimoni del *Persiles*, relegando lo scostamento dalla liturgia tridentina al fatto che essa non fosse ancora stata recepita. Tuttavia occorre separare la prassi delle sfere più basse della popolazione dalla norma matrimoniale prescritta. Il pubblico a cui Cervantes si rivolgeva non era certamente da individuarsi tra coloro che ignoravano le norme, ma tra lettori colti che senz'altro le conoscevano. Compreso, ovviamente, Cervantes che, nella *Gitanilla*, la prima delle *Novelas ejemplares,* fa riferimento alla nuova legislazione matrimoniale tridentina per ragioni funzionali allo sviluppo narrativo: don Andrés, condannato a morte, desidera sposare Preciosa prima dell'esecuzione, fissata per l'indomani; il sacerdote, tuttavia, si rifiuta di celebrare le nozze, in quanto non erano state fatte le debite pubblicazioni. In tal modo l'esecuzione viene rimandata[13]. Si tratta evidentemente di uno stratagemma narrativo, per accrescere la *suspense*

Sinodo li rende assolutamente incapaci a contrarre il matrimonio in tal modo e dichiara invalidi e nulli questi contratti; come li annulla e invalida con il presente decreto" (Alberigo *et alii*, 1991: 755-756).

[13] Il sacerdote, chiamato dal Corregidor per celebrare il matrimonio, afferma che "eso no podré yo hacer si no preceden primero las circunstancias que para tal caso se requieren. ¿Dónde se han hecho las amonestaciones? ¿Adónde está la licencia de mi superior, para que con ellas se haga el desposorio?" e "sin replicar más palabras, porque no

nel lettore e consentire l'agnizione finale della protagonista, ma il riferimento alle norme tridentine fuga qualsiasi dubbio sulla conoscenza da parte di Cervantes delle norme.

Tornando al nucleo centrale del discorso, ho scelto di dedicare la parte più consistente dell'analisi agli undici matrimoni 'principali', effettivamente contratti e descritti con precisione dall'autore, tralasciando i restanti undici, di cui si farà qualche cenno in sede di conclusione. Occorre precisare che ogni celebrazione matrimoniale descritta nell'ultimo romanzo di Cervantes presenta aspetti peculiari; tuttavia sono ravvisabili alcune linee di tendenza: per questa ragione desidero avanzare una proposta di suddivisione[14]. Posto che nessuna celebrazione del libro viene officiata da sacerdoti secolari, la prima macro-divisione può essere effettuata tra matrimoni contratti spontaneamente dai due sposi (1.) e quelli officiati da una terza persona, con funzioni di 'ministro laico' (2.). La prima categoria può essere ulteriormente bipartita tra matrimoni clandestini *stricto sensu* (1a.)[15] e matrimoni clandestini *lato sensu* (1b.)[16]; la seconda categoria, invece, può essere ulteriormente divisa in matrimoni in presenza di sacerdoti secolari seppur non officianti (2a.) e matrimoni in loro assenza (2b.). Nella categoria 1a. rientrano i matrimoni di Feliciana de la Voz e Rosanio e di Isabela Castrucho e Andrea Marulo; nella categoria 1b. i matrimoni di Antonio e Ricla, di Renato ed Eusebia, di Augustina e Contarino e di Ruperta e Croriano; nella categoria 2a. rientrano i matrimoni di Carino e Leonzia e di Solerzio e Selviana; infine, nella categoria 2b. i matrimoni di Clementa Cobeña e Tozuelo, di Costanza e il Conte e degli stessi Persiles e Sigismunda. Si veda la tabella seguente[17].

	Matrimoni clandestini (1.)			Matrimoni officiati da laici (2.)
Clandestini *stricto sensu* (1a.)	Feliciana de la Voz e Rosanio; Isabela Castrucho e Andrea Marulo.		Con sacerdoti secolari (2a.)	Carino e Leonzia; Solerzio e Selviana.
Clandestini *lato sensu* (1b.)	Antonio e Ricla; Renato ed Eusebia; Augustina e Contarino; Ruperta e Croriano.		Senza sacerdoti secolari (2b.)	Clementa Cobeña e Tozuelo; Costanza e il Conte; Persiles e Sigismunda.

sucediese algún escándalo, se salió de casa y los dejó a todos confusos" (Cervantes, 1982: I, 155). Un secondo riferimento avviene ne *La fuerza de la sangre*, dove la rapidità del matrimonio di Leocadia e Rodolfo viene spiegata in questo modo: "por haber sucedido este caso en tiempo cuando con sola la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan, quedaba hecho el matrimonio, no hubo dificultad que impidiese el desposorio" (*Ivi*: II, 169).

[14] Una proposta di suddivisione parziale era già stata avanzata da Juan Ramón Muñoz Sánchez in due occasioni (2007 e 2017) nell'atto di analizzare due episodi (Ortel Banedre e Luisa e Isabela Castrucho e Andrea Marulo); tuttavia, quella dello studioso era una macro-divisione generica (matrimoni per stretta di mano e matrimoni celebrati da un tramite), funzionale per una maggior comprensione della materia trattata e senza il desiderio di offrire una griglia completa, tant'è che vengono prese in considerazione solo alcune nozze del *Persiles*.

[15] Ovvero giovani che contraggono celatamente un matrimonio mediante scambio di reciproche promesse, senza il consenso della famiglia, e senza la presenza di testimoni.

[16] Faccio riferimento, con questa definizione, ai matrimoni contratti da adulti, liberi da costrizioni famigliari, che per diverse ragioni si sposano mediante scambio di reciproche promesse senza che un sacerdote offici la cerimonia e senza testimoni.

[17] Questo catalogo presenta due ambiguità che si è cercato di sanare. Le nozze di Isabela Castrucho e Andrea Marulo si svolgono alla presenza di due sacerdoti che si limitano a confermare la validità del matrimonio: non essendoci però l'intervento di un laico come celebrante, le nozze non sono state ascritte alla categoria 2a., bensì alla categoria 1a., anche perché l'opposizione dello zio di Isabela rende clandestino in senso stretto il matrimonio tra i due giovani. Le nozze di Costanza e del Conte, invece, sono state ascritte alla categoria 2b. in quanto la repentinità del matrimonio e il silenzio intorno alla presenza di un sacerdote lasciano supporre che il matrimonio sia stato soltanto validato da un notaio (dunque una figura laica, che rende il matrimonio appartente alla categoria 2. e non alla categoria dei matrimoni clandestini).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

1. MATRIMONI CLANDESTINI

La debolezza dell'istituto del matrimonio prima del Concilio di Trento aveva consentito, come visto sopra, il dilagare della clandestinità. Tale fenomeno era dettato dal fatto che nella dottrina canonica pre-conciliare "i confini tra promessa e matrimonio erano assai labili" (Lombardi, 1996: 218), dal momento che a diffenziare i due momenti erano solamente due tempi verbali: *verba de futuro* e *verba de praesenti*. La clandestinità avveniva dunque mediante un reciproco scambio di promesse –in *verba de praesenti*– che rendeva indissolubilmente sposati due innamorati. I giovani innamorati potevano dunque legittimare il loro rapporto, nel caso fosse inviso agli occhi dei genitori, oppure fosse necessario 'riparare' ad un concepimento. Occorre tuttavia separare tale pratica dalle unioni spontanee di adulti che si dichiarano marito e moglie per poter vivere una legittima vita matrimoniale e non perché abbiano necessità di giustificare il proprio rapporto di fronte ai genitori (definisco, i primi, matrimoni clandestini 'in senso stretto' e, questi ultimi, 'in senso lato'). Il rituale è il medesimo: nessun sacerdote (né secolare, né laico) officia l'unione; i due sposi, unici ministri celebranti, si scambiano reciproche promesse di amore e di fedeltà e sanciscono il legame stringendosi la mano[18]; tuttavia la profonda differenza che intercorre tra queste tipologie, e che giustifica la bipartizione proposta, risiede nelle motivazioni: i giovani si sposano clandestinamente per dissenso verso la famiglia, gli adulti non hanno imposizioni di sorta.

Alcuni critici, come Martinengo (2015), offrono due possibili spiegazioni per giustificare la presenza di matrimoni clandestini: che Cervantes al momento della scrittura non avesse ancora recepito le direttive del Concilio di Trento, oppure che i matrimoni fossero ante-tridentini per ragioni di verosimiglianza, se si considera il *Persiles* ambientato in un periodo storico precedente alla conclusione del Concilio (1563). Per quanto riguarda le date di elaborazione e di stesura del Persiles, si è soliti considerare come *terminus post quem* il 1596, anno di pubblicazione della *Philosophía antigua poetica* di Alonso López Pinciano (Romero, 1997: 23), anche se Isabel Lozano Renieblas propone di postdatare l'inizio della composizione a dopo il 1599, anno della pubblicazione della traduzione della *Naturalis historia* di Plinio (Lozano, 2017: 443-449). In ogni caso, alla fine del XVI secolo i decreti del Concilio di Trento, ratificati ufficialmente da Filippo II per la Spagna il 12 luglio 1564, erano ampliamente stati recepiti. Per quanto concerne la seconda giustificazione –ovvero che il *Persiles* sia ambientato in un periodo storico anteriore alla Controriforma–, occorre tenere presente la difficoltosa ricostruzione della cronologia interna dell'opera, contradditoria e non priva di salti temporali immotivati: già Avalle-Arce suggeriva di leggere l'opera cogliendo i riferimenti temporali come semplice espressione del sentire storico dell'autore, che non teme di inserire riferimenti temporali da Carlo V (1500-1558) a Filippo III (1578-1621) "sin mayores tiquismiquis, ni temores al anacronismo" (ed. *Persiles*, 1969: 73); di simile parere sono Ruffinatto (1996) e Lozano Renieblas (1998 e 2017). Quest'ultima, pur ravvedendo nelle date presentate un tentativo di offrire storicità al racconto in un'ottica di elaborazione del concetto di tempo storico all'interno del romanzo, afferma che "sea más fructífero comprender el tiempo desde las categorías estéticas que organizan el género de la aventura sin imponerle el rigor de la cronología histórica" (2017: 468): tali elementi di storicità non rappresentano dunque un saldo riferimento temporale per le datazioni *ante-* o *post-* Concilio ma vanno colti così come presentati, per così dire nell'*hic et nunc* dello svolgimento

[18] È pur vero che gli sposi sono da sempre stati considerati dalla Chiesa i ministri celebranti del sacramento del matrimonio. Tuttavia, tra gli obiettivi principali del Concilio di Trento, vi era l'imposizione della presenza di un sacerdote per condurre la celebrazione nuziale, in modo da attribuire al controllo della Chiesa un momento essenziale per la vita di un uomo come il matrimonio. Per praticità, da qui in avanti, utilizzo l'espressione 'celebrante' per riferirmi al sacerdote.

del capitolo in questione, senza elevarli a fonti assolute di definizione temporale. Si avrà comunque modo, caso per caso, di approfondire più diffusamente questo discorso.

1a. Matrimoni clandestini *stricto sensu*

Feliciana de la Voz e Rosanio

Feliciana de la Voz, uno dei personaggi più affascinanti e artisticamente riusciti del *Persiles*, è la protagonista di una storia secondaria che occupa i capitoli dal 2 al 5 del terzo libro. Al principio, un cavaliere, in fuga per motivi sconosciuti, affida alla comitiva dei protagonisti un bambino e si allontana rapidamente, salvo ritornare dopo pochi istanti per avvertire i pellegrini che il bambino non è battezzato. La comitiva ha giusto il tempo di chiedere ospitalità ad un villaggio di pastori che sopraggiunge una viandante stremata, Feliciana de la Voz. L'indomani la ragazza racconta di essere fuggita dal padre e dai fratelli in quanto ella, la sera prima – mentre al piano inferiore fervevano i preparativi per il suo fidanzamento– ha partorito un figlio concepito con un altro uomo, Rosanio, di cui è innamorata. La donna afferma infatti che il padre voleva darla in sposa ad un altro, "pero yo, a quien los cielos guardaban para esta desventura en que me veo, y para otras en que pienso verme, me dieron por esposo al rico, y yo me le entregué por suya a hurto de mi padre y de mis hermanos" (III, 4: 250-251)[19]. I pellegrini, intuendo che il misterioso cavaliere del giorno prima fosse proprio Rosanio, mostrano il bambino a Feliciana che, tuttavia, non lo riconosce come suo figlio. Dopo alcune peripezie, Feliciana viene trovata dal padre nel monastero di Guadalupe ma sopraggiunge immediatamente Rosanio che afferma di essersi legittimamente sposato con Feliciana prima ancora del concepimento del bambino e, grazie alla mediazione di due amici in comune con il padre e il fratello di Feliciana, la storia può felicemente concludersi con il ristabilimento dell'equilibrio.

Il matrimonio di Feliciana e Rosanio è clandestino in senso stretto e ha due ulteriori aggravanti: i due innamorati si considerano sposi nonostante ella fosse destinata ad un altro uomo e dalla loro unione nasce addirittura un bambino[20]. A questo stato di cose si aggiungono, inoltre, alcune stranezze della costruzione narrativa: in primo luogo Feliciana dà alla luce il figlio concepito con Rosanio la sera in cui dovrebbe essere ufficialmente promessa in sposa con l'uomo scelto dal padre[21]; in secondo luogo Feliciana non riconosce quello che sembra essere suo figlio –negando così, clamorosamente, la tradizionale agnizione[22]– e, infine, è piuttosto curiosa la scelta di ambientare la conclusione della storia nel monastero di Guadalupe: la descrizione – incentrata in particolare sugli arazzi *ex voto* che tappezzavano le pareti – non è quella che si converrebbe ad uno dei principali luoghi religiosi della Spagna e, addirittura, il fratello di Feliciana sguaina la spada all'interno del monastero. Questa tendenza ironica e 'desacralizzante' non può né essere trascurata, né essere relegata al desiderio dello scrittore di

[19] Adotto come edizione di riferimento per le citazioni testuali la recente edizione della Real Academia Española (Cervantes, 2017), a cura di Laura Fernández (testo critico e storia del testo), Ignacio García Aguilar (note a pié di pagina), Carlos Romero Muñoz (note complementari) e Isabel Lozano Renieblas (studio critico), indicando tra parentesi il libro in numeri romani, il capitolo in numeri arabi e, infine, le pagine corrispondenti.

[20] Nel discorso di Feliciana la sequenza degli eventi è presentata con grande attenzione, in modo che non vi siano margini di dubbio: il matrimonio dei due giovani non è da considerarsi un matrimonio riparatore, Feliciana vuole sottolienare che si sia concessa soltanto dopo lo sposalizio clandestino. Tuttavia, come spesso accade nel *Persiles*, la donna potrebbe anche mentire, celando un matrimonio riparatore.

[21] Mentre Feliciana sta dando alla luce il figlio, al piano inferiore il padre e il futuro sposo stanno infatti ultimando i preparativi per il rito ufficiale del fidanzamento, che anticipava il matrimonio vero e proprio. Si tratta di una pratica perfettamente in linea con le prassi dei matrimoni cattolici ma, in questo caso, fallisce anzitempo.

[22] Il fallimento del *topos* dell'agnizione potrebbe essere indice del trattamento parodico riservato alla materia bizantina. Inoltre, occorre ricordare che Rosanio, dopo aver lasciato il bambino alla comitiva, ritorna sui suoi passi apposta per specificare che il bambino non è stato battezzato. Questa informazione, assolutamente inutile ai fini dell'economia del racconto, va probabilmente messa in relazione con tutte le stranezze di questa articolata vicenda, compreso il 'matrimonio' di Feliciana e Rosanio.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

concludere velocemente il romanzo: siamo appena ai primi capitoli del terzo libro e non mancano, nelle pagine successive, descrizioni accurate di altri luoghi.

Isabela Castrucho e Andrea Marulo

Il secondo matrimonio considerabile come tale è quello di Isabela Castrucho e Andrea Marulo. La comitiva di pellegrini incontra per la prima volta il personaggio di Isabela in Provenza, nel capitolo diciannove del terzo libro e la reincontra in una locanda di Lucca, nel capitolo successivo[23]. Isabela viene magistralmente introdotta da Cervantes nell'atto di urlare spropositi, come fosse impazzita, tanto che lo zio-padre putativo e i dottori che la assistono ritengono sia posseduta dal diavolo[24]. In realtà, la protagonista di questa singolare vicenda confessa ad Auristela e alle altre donne della comitiva che si sta fingendo pazza perché innamorata di Andrea Marulo, uno studente che ha incontrato a Salamanca, dove entrambi risiedevano. Continuando in pubblico la propria recita, Isabela afferma che il demonio uscirà dal suo corpo solo se Andrea la prenderà come sposa. Intanto, quest'ultimo –tornato in città e preavvisato da una lettera di Isabella– raggiunge la locanda e avvalora la recita della donna fingendosi anch'esso indemoniato. Dopodiché affermano insieme che il loro matrimonio è necessario per cacciare il demonio e si tendono reciprocamente la mano. Auristela –assumendo la veste di sacerdotessa laica[25]– alza la voce dicendo "bien se la puede dar, que para en uno son" (III, 21: 373). Lo zio di Isabela blocca immediatamente le mani di entrambi –la cui congiunzione avrebbe evidentemente sancito un'unione indissolubile–, ma il medico interviene chiedendo all'uomo di consentire il matrimonio, poiché un comportamento del genere può essere stato concepito solamente da una mente non umana. Lecitamente, dunque, lo zio domanda se il loro matrimonio, voluto da un'entità diabolica, sia vero o sia uno scherzo ma, a quel punto, i due giovani depongono la maschera della pazzia e, lucidamente, Andrea Marulo "tomó la mano de Isabela, y ella le dió la suya, y con dos síes quedaron indubitablemente casados" (*Ibidem*). Scoperta la finzione, lo zio di Isabela grida all'oltraggio ma il padre di Andrea, felice per la convenienza dell'unione, domanda se il matrimonio "puede pasar adelante" o "si se puede deshacer" (*Ibidem*). Due sacerdoti, presenti sulla scena ma mai nominati precedentemente, dichiarano che "era válido el matrimonio, presupuesto que, si con parecer de locos le habían comenzado, con parecer de verdaderamente cuerdos le habían confirmado" (*Ivi*: 373-374), sconvolgendo lo zio di Isabela, che cade a terra come morto[26]. "¿Y Trento? – annota Américo Castro – Como llovidos del cielo, «dos sacerdotes que se hallaron presentes dijeron que era válido el matrimonio»" (Castro, 1925: 351, n. 1): questo matrimonio è celebrato nuovamente senza rispettare i canoni tridentini[27]. Ancora più curiosa e, se si vuole, irriverente è la conclusione dell'avventura dei

[23] La comitiva incontra la carovana di Isabela appena uscita dalla caverna del Soldino nel capitolo 19 del terzo libro. È interessante notare che la donna viene descritta "vestida de camino, toda de verde" (III, 19, p. 360). Sulla preferenza da parte di Cervantes per il colore verde –scelto anche per il vestito di Taurisia nel *Persiles* (I, 2) e per Don Diego de Miranda nel *Quijote* (II, 16-18)– sono state avanzate diverse ipotesi volte ad interpretare il verde come il colore della pazzia e della buffoneria (cfr. Márquez Villanueva, 1975: 147-227) oppure dell'autoinganno dell'uomo (cfr. Helena Percas de Ponseti, 1975: II, 386-395). Poiché viene specificato che il vestito verde di Isabela fosse un abito 'de camino', Muñoz Sánchez, rifacendosi alla visione folclorica e letteraria del colore, sostiene che "en nuestro caso es indudable que el verde representa tanto al amor, sin excluir el sexo, y la esperanza como a la locura, emparentada con el engaño y el fingimiento" (2017: 440).

[24] Per una disamina completa del tema della pazzia in questo specifico episodio, si veda Muñoz Sánchez (2017).

[25] Come aveva fatto precedentemente in occasione del matrimonio dei Pescatori, cfr. *infra* in questo contributo.

[26] Garau utilizza la presenza di questi sacerdoti per giustificare l'ortodossia di tali matrimoni ("el narrador explicita, en abono de su catolicidad y, consecuentemente, de su ortodoxia, que…", 2017: 20). Tuttavia, l'apparizione repentina dei due sacerdoti, più che un pretesto per garantire la liceità del matrimonio, appare come uno stratagemma narrativo che non fa altro che getterare una luce ironica sull'intera scena.

[27] L'irregolarità di questo matrimonio è segnalata sia da Avalle-Arce (*Persiles*, 1969), sia da Ignacio García Aguilar (curatore delle note a piè di pagina nell'edizione del *Persiles*, 2017). Tuttavia, Romero Muñoz, sia nella sua edizione del *Persiles* (1997), sia nelle note complementari, a sua cura, del *Persiles* 2017, segnala che questo matrimonio non è

due giovani: dopo due giorni fanno simultaneamente ingresso in chiesa un bimbo, che viene presentato come fratello di Marulo, per il battesimo; Isabela e Andrea per il matrimonio e lo zio Castruccho per il funerale[28]. Questo dettaglio finale rende il matrimonio tra i due giovani l'unico esempio in tutto il *Persiles* di matrimonio celebrato in chiesa. Zugasti scrive che "el narrador tome ciertas precauciones en torno a la ortodoxia del enlace: dos de los testigos eran sacerdotes y sancionan su validez canónica; Isabela y Andrea confirman por tercera vez su voluntad de ser auténticos esposos y acuden a la iglesia para sacralizar la unión" (2005: 83)[29]. Le "precauciones" di Cervantes, così come intese da Zugasti, sembrano essere piuttosto velleitarie: i sacerdoti compaiono dal nulla per confermare la validità del matrimonio e immediatamente spariscono e nella chiesa in cui sanciscono la loro unione è la stessa che vede, in contemporanea, celebrare un battesimo e un funerale. È difficile accettare che dei sacerdoti potessero confermare un'unione celebrata mediante un chiaro inganno (o una supposta opera del diavolo…) ed ancora più difficile accettare la serietà della funzione liturgica 'tripartita' con la quale si celebra il matrimonio in chiesa: è evidente, in questa occasione, l'ironia Cervantes. L'unione in un'unica celebrazione di tre avvenimenti, due lieti e uno luttuoso, non può certamente velare di una patina di 'serietà' l'intera situazione e la presenza del bimbo è quantomeno sospetta, non essendo mai stato nominato precedentemente. Il sospetto è che quello tra Isabela e Andrea Marulo fosse, a tutti gli effetti, un matrimonio riparatore e la presenza dei medici attorno alla giovane non fosse dovuta unicamente alla sua pazzia ma, probabilmente, al parto del bambino, che avrebbe concepito con Andrea. Del resto, Isabela –nel raccontare ad Auristela la storia del loro incontro– aveva sottolineato che Andrea "después de haberme visto no sé cuántas veces en la iglesia, que por mi persona sola, sin los adornos de la nobleza y de la riqueza, me hiciera señora del mundo" (III, 20: 368). Poche pagine dopo, il padre di Marulo domanda più precisamente dove si fossero conosciuti, se a Madrid o a Salamanca e la donna risponde che "No fue sino en Illescas, cogiendo guindas la mañana de San Juan, al tiempo que

contrario ai canoni del Concilio di Trento, in quanto il critico retrodata lo svolgimento delle peripezie di Persiles e Sigismunda negli anni 1557-59. Tale datazione, come già accennato in precedenza, si basa su alcune interpretazioni forzate ed è criticata dal saggio di Lozano-Renieblas accluso alla medesima edizione (si veda Lozano-Renieblas, 2017: 466-468).

[28] García Aguilar e Romero annotano che "la coincidencia de bodas y funerales (o *tálamos* y *sepulturas*) estaba en la *Historia etiópica*, II, 101 y ocurre también en otra de las novelas cervantinas, *El licenciado Vidriera* (*Persiles*, III, 21: 374). Per la verità, il passo delle *Etiopiche* considerato è il seguente: "divenni padre di una bambina […] giunse all'età del matrimonio e la diedi in sposa […] proprio nella notte in cui dormì per la prima volta con lo sposo, in quella stessa notte l'infelice morì […] ed all'imeneo non ancora terminato successe il lamento funebre e dal letto nuziale fu condotta al sepolcro" (Eliodoro, 1987: II, 29, p. 171); "vine a ser llamado padre de una hija […] llegó a edad de casarse, y siendo pedida de muchos la dí a un mancebo […] la mesma noche de sus bodas fue muerta la desdichada, aviendose prendido en la camara un grande fuego, o de algun rayo que cayó dal cielo, o siendo puesto por la mano del desastre y así los cantares de las bodas, que toda via se stavan haciendo, se acabaron en lloros y gemidos y otro dia, desde el talamo y camara nupcial fue llevada al sepulcro, sirviendo las hachas de las bodas para su enterramiento" (Eliodoro, 1615: 61r). Questo motivo, tipico della lirica ellenistica e ripreso da Eliodoro, non è del tutto coincidente con il motivo cervantino: nel *Persiles* la coincidenza di nozze e funerale non riguarda la sposa, ma la sposa e lo zio-'patrigno' che muore per vederla impegnata in un matrimonio non conveniente. L'aspetto più interessante è la coincidenza con la novella esemplare: "Estando un día en una iglesia vio que traían a enterrar a un viejo, a bautizar a un niño y a velar una mujer, todo a un mismo tiempo, y dijo que los templos eran campos de batalla, donde los viejos acaban, los niños vencen y las mujeres triunfan" (*Novelas ejemplares*, 1982: II, 140), un perfetto esempio della riscrittura cervantina. Come ricorda Romero Muñoz, quella nella novella è una "simple situación aforística, mientras que en el *Persiles* tenemos una verdadera situación dramática" (nota complementare 374.33, *Persiles*: 757), tuttavia si tratta di una coincidenza estremamente interessante per valutare come Cervantes trasformi in azione un semplice spunto narrativo. Si veda, anche per l'influenza di questo motivo su Tirso de Molina, Lee-Kennedy (1979: 232).

[29] Questa espressione ricorre anche in Castro dove, però, ha chiaramente un risvolto ironico: "Cervantes […] toma precauciones realmente cómicas" (1925: 350, n. 1).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

alboreaba" (III, 21: 370). Queste dichiarazioni ambigue, alla luce dell'ipotetica gravidanza, nasconderebbero dunque un riferimento alla consumazione del loro rapporto. Come sottolinea Molho (1995b: 678), infatti,

> San Juan, que marca el solsticio de estío, se celebraba con hogueras nocturnas que los jovenes solían franquerar saltando, al riesgo de exponer su cuerpo a las llamas, y especialmente sus partes sexuales. O sea que fue después de haber saltado por encima del fuego cuando Isabel y Andrea subieron al árbol a coger guindas, - que son frutas rojas cuya encarnada y jugosa pulpa evoca la sangre.

Isabela potrebbe aver dunque mentito sul suo vero rapporto con Andrea, nascondendosi, come Renato ed Eusebia (come si vedrà più avanti), dietro un finto pudore religioso. Se tale ipotesi fosse vera, Isabela rappresenterebbe uno straordinario e moderno personaggio mentitore.

1b. Matrimoni clandestini *lato sensu*

Antonio e Ricla

Quello di Antonio, detto il barbaro spagnolo, e di Ricla –che barbara lo era per davvero– è il primo matrimonio narrato nel *Persiles*, nel capitolo sei del primo libro[30]. Nei capitoli precedenti, Auristela e Periandro, dopo essere scampati alla morte nell'isola Barbara, trovano rifugio nel *locus amoenus* nel quale vivono Antonio e Ricla e i figli Antonio il giovane e Costanza. Antonio il padre racconta ai protagonisti la storia della sua vita, fino al momento dell'incontro con Ricla. Subito dopo, quest'ultima prende la parola per spiegare di essere stata edotta sulla religione cattolica –infatti poco dopo reciterà un 'Credo' per testimoniare la sua fede–, di essere stata battezzata da Antonio stesso, e di essere successivamente diventata sua moglie: "llamo esposo a este señor, porque, antes que me conociese del todo, me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos" (I, 6: 47). Correttamente, García Aguilar annota che "se trata de un matrimonio *de palabra*, reconocido por la Iglesia hasta el Concilio de Trento y de gran presencia en la obra cervantina" (*Ibidem*, nota 17) e, infatti, Martinengo riconduce questo matrimonio alla pratica clandestina pre-tridentina (2015: 4-5)[31]. Tale interpretazione è suffragata dal fatto che Antonio il padre afferma di aver combattutto al servizio di Carlo V in una grande guerra in Germania[32] e, considerando che il matrimonio con Ricla non dovrebbe essere posteriore di molti anni, sarebbe l'unico matrimonio dell'opera celebrato sicuramente prima del Concilio di Trento e, secondo Garau, "matrimonio válido en tanto que se ha efectuado desde el mutuo consentimiento" (2017: 20). Tuttavia, occorre tenere presente la difficoltosa ricostruzione della cronologia interna del *Persiles*, di cui si è scritto *supra*, e il riferimento temporale potrebbe non essere così saldo, tanto più che, come afferma Garau stesso (*Ibidem*), il 'Credo' che Ricla pronuncia nel medesimo contesto, è coerente con l'ortodossia del Concilio di Trento[33] –dunque il personaggio dimostra di aver recepito le direttive tridentine–, ma è incoerente con il riferimento temporale della battaglia di Mühlberg proposto nel capitolo.

[30] Per un'analisi della struttura dell'episodio e delle fonti letterarie, si veda Muñoz Sánchez (2019).

[31] Si tratterebbe dunque di un matrimonio con consenso *de praesenti* inviso, in realtà, alla Chiesa ben prima del Concilio di Trento.

[32] Avalle-Arce ipotizza un riferimento alla battaglia di Mühlberg, combattuta nel 1547; Romero Muñoz, invece, propende per la battaglia contro il duca di Kleve, del 1543. Non è questo il luogo per entrare nel merito della questione perché, in ogni caso, l'avvenimento si è verificato almeno vent'anni prima della fine del Concilio.

[33] Ricla recita una sorta di professione di fede che riassume gli insegnamenti del marito Antonio che l'ha avviata alla conoscenza della religione cattolica. Il Credo, come nota Nerlich (2005: 220-223), è teologicamente impegnato: Ricla insiste per buona parte del discorso sul concetto di Trinità, dimostrando di aver bene appreso la natura una e trina di Dio, Padre, Figlio e Spirito Santo. Inoltre, la restante parte del discorso è volta a professare la fede nella

Questa contraddizione insanabile non consente, dunque, di utilizzare i riferimenti cronologici dell'opera come punti di ancoraggio fissi. Casalduero aveva definito quello di Antonio e Ricla "el matrimonio primitivo" (1947: 282) ed è effettivamente così. Tuttavia non può essere trascurata l'atmosfera religiosa in cui è collocato: poche righe prima, Cloelia –la balia di Auristela– morendo aveva pronunciato una breve professione di fede, affermando di esalare l'ultimo respiro in seno alla Santa Chiesa Cattolica Romana e, poche righe dopo, Ricla aveva recitato il suo 'Credo' tridentino. L'ambiguità religiosa generata dalla formale adesione ai dettami cattolici controriformistici dei protagonisti insieme alla celebrazione di un matrimonio *de praesenti*, inviso alla Chiesa ben prima del Concilio, lascia intendere un discorso, con ogni probabilità, ironico.

Renato ed Eusebia

Nel capitolo venti del secondo libro[34], Renato racconta la storia che lo ha condotto nell'eremo in cui i protagonisti lo incontrano. L'eremita spiega di essersi innamorato di Eusebia, dama della regina di Francia, la quale, nonostante sembrasse non accorgersi dell'amore di Renato, con il suo silenzio lo spingeva a vagheggiarla ancora di più. Tuttavia, Libsomiro, un cavaliere della stessa levatura di Renato, provando invidia e gelosia nei suoi confronti, lo accusa davanti al re di intrattenere rapporti illeciti con Eusebia. Renato, convocato per rispondere alle accuse, si difende indignato e chiede di affidare la risoluzione della questione alle armi. Poiché, in accordo con il Concilio di Trento, i duelli erano proibiti[35], i due cavalieri si spostano in una città della Germania Protestante per dirimere la questione. Mentre i due cavalieri si apprestano a combattere, Cervantes informa il lettore che Renato ha affidato a Dio la sorte del duello e Libsomiro alla spavalderia ma, al primo affondo, Renato si ritrova per terra. Con la spada di Libsomiro puntata contro, lo sconfitto invita il vincitore ad ucciderlo, poiché l'arresa avrebbe significato confessare una colpa che non era stata commessa. La situazione tesa si scioglie con l'arrivo improvviso dei giudici che, non avvedendosi che Renato fosse ancora vivo, lo dichiarano morto e assegnano la vittoria a Libsomiro. Pieno di tristezza, il cavaliere sconfitto lascia tutte le proprietà al fratello minore e si ritira in esilio nelle terre settentrionali, nell'eremo in cui i protagonisti del *Persiles* lo incontrano. Al momento di salpare alla volta dell'isola, Renato chiede ai suoi servi di tornare una volta all'anno per verificare che sia vivo o dare eventualmente sepoltura alle sue ossa; allo scadere del primo anno, i servitori ritornano in compagnia di Eusebia che, avendo scoperto l'intera vicenda, desiderava condividere la pena che egli stava subendo. A quel punto, i due si uniscono quindi in 'legittimo' matrimonio e permangono in tale luogo quasi dieci anni, fino all'arrivo della brigata di Persiles e Sigismonda. In particolare, Renato afferma che:

Vergine Maria e nell'autorità del Santo Pontefice, vicario e viceré di Dio sulla Terra. Come afferma Garau, nel credo di Ricla "se desarrolla una visión sintética de sus creencias católicas ajustadas plenamente a la ortodoxia que proclama Trento" (2017: 20).

[34] Per alcune edizioni, in particolare quella di Ruffinatto (ed. it. *Persiles*, 1996), il capitolo è il diciannove. Questa divergenza è dettata dal fatto che il capitolo sette del secondo libro del *Persiles* è –secondo la *princeps*– "dividido en dos partes". Ruffinatto mantiene questa divisione, limitandosi ad aggiungere "[prima parte]" e "[seconda parte]" per differenziare i capitoli, mentre i curatori dell'edizione RAE (ed. *Persiles*, 2017) –imputando la divisione del capitolo ad un errore materiale di Cervantes o dell'editore– correggono la seconda parte del capitolo sette denominandola 'capitolo otto', aumentando di un'unità tutti i capitoli successivi. Avendo scelto come riferimento l'edizione RAE, adotto la relativa scansione dei capitoli.

[35] Il discorso di Renato è precisamente questo: "no quiso el Rey darnos campo en ninguna tierra de su reino, por no ir contra la ley católica, que los prohíbe" (II, 20: 219). Tutti i commentatori moderni sono concordi nel identificare tale proibizione nelle nuove disposizioni tridentine, *cfr.* il canone XIX della sessione XXV del Concilio di Trento.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Recibíla como ella [=Eusebia] esperaba que yo la recibiese, y la soledad y la hermosura, que habían de encender nuestros comenzados deseos, hicieron el efeto contrario, merced al cielo y a la honestidad suya. Dímonos las manos de legítimos esposos, enterramos el fuego en la nieve, y en paz y en amor, como dos estuatas movibles, ha que vivimos en este lugar casi diez años… Tenemos en la ermita suficientes ornamentos para celebrar los divinos oficios. Dormimos aparte, comemos juntos, hablamos del cielo, menospreciamos la tierra y, confiados en la misericordia de Dios, esperamos la vida eterna. (II, 20: 221)

L'intera storia di Renato è colma di riferimenti cristiani, a partire dalla preghiera all'inizio del duello contro Libsomiro, preghiera evidentemente di scarsa efficacia perché –al netto del risultato impietoso dello scontro– allo spavaldo Libsomiro è stato sufficiente un affondo per avere facilmente ragione del pio affidamento a Dio di Renato[36]. Anche il rapporto tra Renato ed Eusebia, come evidente nelle righe citate poco *supra*, è all'insegna della purezza: viene elogiata la castità dei due personaggi e la loro profonda fede, elogi tanto consistenti che rischiano di relegare in secondo piano l'affermazione *en passant* che Renato ed Eusebia si sono dati "las manos de legítimos esposos". Gli "esposos legítimos" –e si potrebbe sottolineare la sfumatura piuttosto ironica che assume questo aggettivo in tale contesto– in questo caso sono indubbiamente 'non legittimi': grazie al riferimento al Concilio di Trento fatto da Renato in merito alla proibizione dei duelli è indubitabile che si tratti di un matrimonio *post*-Tridentino. Un matrimonio a tutti gli effetti illegittimo. È interessante, inoltre, soffermarsi sulla castità di Renato ed Eusebia: il Concilio, proprio nei *canones* dedicati ai matrimoni, ribadisce che è preferibile la castità alla vita matrimonale. Tuttavia il celibato è per la Chiesa *conditio sine qua non* della castità[37] ed è strano che i due personaggi abbiano deciso di unirsi in matrimonio e, nonostante ciò, intraprendere la strada della castità: sorge spontaneo domandarsi a chi giovi. Inoltre, la vita ritirata che conducono Renato ed Eusebia sarebbe elogiabile se fosse stata inizialmente accompagnata da un reale vocazione di fede, invece l'eremitaggio è dettato esclusivamente dalla necessità di allontarsi dalla Francia, tant'è che, nonappena i tempi diventano

[36] Su questo passaggio scrive Muñoz Sánchez –a cui rimando anche per l'analisi della struttura e delle fonti dell'episodio– che "este giro insólito bien podría interpretarse como una denuncia a este ritual […]. Cierto es que también está en consonancia con los aires nuevos que respira la literatura de ficción en su aproximación a la incertidumbre de la vida, donde no siempre triunfa la justicia […], así como con el advenimiento de la pérdida de la confianza y la fe en los valores universales, trivializados, relativizados y subjectivizados por el acomodo de una nueva ideología, la de la filosofía de los puntos de vista, que interpreta el mundo de otro modo, y que inaugura la modernidad" (2008: 217).

[37] Il decimo canone recita: "Si quis dixerit statum coniugalem anteponendum esse statui virginitatis coelibatus et non esse melius ac beatius manere in virginitate aut coelibatu quam iungi matrimonio: a[nathema] s[it]" (Alberigo *et alii*, 1991: 755); "Se qualcuno dirà che il matrimonio è da preferirsi alla verginità o al celibato e che non è cosa migliore e più felice rimanere nella verginità e nel celibato, che unirsi in matrimonio, sia anatema" (*Ibidem*). La preminenza del celibato sul matrimonio è suffragata inoltre dal noto passo del *Vangelo di Matteo* "Perciò io vi dico: «Chiunque ripudia la propria moglie, se non in caso di concubinato, e ne sposa un'altra commette adulterio». Gli dissero i discepoli: «Se questa è la condizione dell'uomo rispetto alla donna, non conviene sposarsi». Egli rispose loro: «Non tutti possono capirlo, ma solo coloro ai quali è stato concesso. Vi sono infatti eunuchi che sono nati così dal ventre della madre; ve ne sono alcuni che sono stati resi eunuchi dagli uomini, e vi sono altri che si sono fatti eunuchi per il regno dei cieli. Chi può capire, capisca»" (19.9-12). La questione, ampiamente dibattuta a partire da San Girolamo, era stata ripresa anche da Erasmo da Rotterdam nello scritto *Abbandonare il mondo*: "ti consiglio, ti prego, ti scongiuro di guardarti dal porgere il collo a codesto ferreo capestro, del quale non potrai facilmente liberarti una volta che lo avrai accettato. Il matrimonio non è male, ma è certamente infelice. Il celibato, oltre ad essere molto meglio, è anche per infiniti aspetti molto più felice" (2004: 272). Nello scritto *Il pugnale del soldato cristiano*, invece, aveva ammonito che occorre "evitare la solitudine oziosa e l'ozio indolente, e invece esercitare l'animo nella meditazione delle cose celesti e nell'applicazione solerte agli studi liberali" (*Ivi*: 110).

propizi, i due 'casti coniugi' –o, meglio, "los virgenes esposos del *Persiles*", per usare la felice definizione di Rosales (1960: I, 224)– prendono rapidamente la via del ritorno[38].

Infine, per ultimare il resoconto dei riferimenti cristiani dell'intero episodio degli eremiti, occorre tenere presente che il clima che prelude al racconto di Renato, su cui ci si è soffermati finora, non è del tutto esente dall'ironia. Appena entrati nell'eremo, i protagonisti passano davanti all'altare –fulcro della fede dei due eremiti–, che presenta tre icone devote: "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: 216). Cervantes si concentra su una descrizione che, in proporzione al ruolo insignificante di queste icone dal punto di vista narrativo, è fin troppo lunga. Si tratta di una descrizione artisticamente piacevole e perfettamente simmetrica che, tuttavia, dice pochissimo sull'aspetto materiale delle immagini devote. Entrando più nel dettaglio, ognuna delle icone viene descritta in modo assai particolare: Gesù Cristo, autore della vita, viene raffigurato morto e crocifisso; Maria, regina dei cieli e signora della gioia, triste ai piedi della croce; San Giovanni, il discepolo che Gesù amava, viene descritto come colui che, in sogno, vide ciò che poi scrisse nell'Apocalisse. Non convince del tutto la posizione di Carlos Romero, che liquida la descrizione come "el gusto manierista por los contrastes" (Cervantes, 2017: 682, n. 216.46): certamente c'è un gusto per i contrasti, tuttavia la scelta specifica delle parole –assai ben ponderata e non lasciata certamente al caso– sminuisce i soggetti delle immagini sacre, quasi snaturandoli da connotazioni divine. Nessun accenno viene fatto alla resurrezione di Gesù Cristo, che viene lasciato "muerto y crucificado", e la "Reina de los cielos" viene costretta al pianto ai piedi del figlio mentre l'iperbole che accompagna la descrizione del discepolo amato dal Signore, "vio más estando durmiendo que vieron cuantos ojos tiene el cielo en sus estrellas", non sembra del tutto positiva: si tenga presente il noto passo evangelico (Matteo, 26) in cui –poco prima del suo arresto– Gesù rimprovera gli apostoli di essersi addormentati, invece di vegliare con lui come aveva chiesto loro. Questi elementi appaiono dunque piuttosto irriverenti e sembrano gettare in una luce ironica l'intero racconto dell'eremita. Sono d'accordo con la definizione di Muñoz Sánchez: Renato è "un perfecto caballero cortesano" (2008: 215) che si trova costretto –in quanto rappresentante di un genere letterario che, ormai, non ha più ragion d'essere nel mondo– a venire a patti con una realtà crudele dove "no siempre triunfa la justicia" (*Ivi*: 217). Tuttavia Renato non è Don Chisciotte, in lui non c'è nulla dell'approccio sincero ed ingenuo nei confronti della realtà, e certamente Eusebia non è l'evanescente Dulcinea. L'eremitaggio del cavaliere francese, inoltre, non è dettato da nobili ragioni, ma da questioni di sopravvivenza. Renato, dunque, assai più disincantato del cavaliere della Mancha, è in grado di fare di necessità virtù. Ed è possibile, per tutto questo, che sia un moderno personaggio mentitore che voglia continuare ad interpretare la parte del perfetto cavaliere cristiano e insista sulla castità del suo matrimonio per evitare ai pellegrini –e ovviamente al lettore– di ipotizzare qualsivoglia sospetto sulla sua condotta morale: del resto, ad un cavaliere definitosi pio e puro mal si accompagnano i sospetti di vivere la vita coniugale di un matrimonio non tridentino.

Ambrosia Augustina e Contarino

[38] L'eremo viene concesso a Rutilio, che professa di voler terminare i suoi giorni in ritiro spirituale, riflettendo sui peccati della sua vita. Non è vero però, come scrive Piluso, che "Rutilio abraza esta vida y la lleva hasta su muerte" (1967: 50): Cervantes infatti, per bocca di Arnaldo, ci informa che il personaggio ha abbandonato l'eremo per recarsi a Roma (IV, 8) e ivi Periandro si imbatte in lui (IV, 13). Considerando anche il comportamento di Rutilio, appare difficile credere alla serietà della componente religiosa del *Persiles*. Anche il secondo –e importante– eremita dell'opera, Soldino, non vive lontano dalla civilità per motivi religiosi, ma per desiderio di libertà. Tanto che si dedica alla pratica dell'astrologia giudiziaria, disciplina che mal si accompagna alla religione cattolica e riceve i sacramenti secondo la propria convenienza.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

Nel capitolo undici del terzo libro, la comitiva, partita da pochi giorni dalla casa natìa di Antonio il padre, incontra un carro di prigionieri. Uno degli archibugieri che scorta il carro domanda a Periandro un poco di conserva per prestare soccorso ad un ragazzo in fin di vita, prigioniero lì sul carro in quanto responsabile, insieme agli altri, dell'uccisione di un conte pochi giorni prima. Costanza, pur intuendo che sia l'omicida del suo defunto marito, mossa da compassione e spirito cristiano, offre personalmente la conserva al ragazzo, che la ringrazia con profonda riconoscenza. Nel capitolo successivo –ma diversi giorni dopo rispetto agli avvenimenti del capitolo precedente– la comitiva raggiunge Barcellona, dove stavano approndando alcune galere. Lì vedono scendere una splendida dama, Ambrosia Augustina, che svela di essere stata lei, travestita da uomo, a domandare un po' di conserva a Costanza alcuni giorni prima. Nel *flashback* in cui riassume le vicende che l'hanno portata a rischiare il carcere, Ambrosia racconta di essersi sposata clandestinamente: "Contarino de Arbolánchez, caballero del hábito de Alcántara, en ausencia de mi hermano, y a hurto del recato de mis parientes, se enamoró de mí; y yo, llevada de mi estrella, o por mejor decir, de mi fácil condición, viendo que no perdía nada en ello, con título de esposa, le hice señor de mi persona y de mis pensamientos" (III, 12: 323). Continuando la narrazione restrospettiva, la protagonista si presenta al fratello e al marito – imbarcati nella stessa nave – nei panni irriconoscibili del ragazzo dicendo: "Hermano mío, yo soy Ambrosia Augustina, tu hermana, y soy asimismo la esposa del señor Contarino de Arbolánchez. El amor y tu ausencia, ¡oh hermano!, me le dieron por marido, el cual sin gozarme me dejó; yo, atrevida, arrojada y mal considerada, en este traje que me veis le vine a buscar" (*Ivi*: 326).

Così come raccontato dall'autore, questo matrimonio non può essere stato celebrato in alcun modo secondo un rituale tridentino. Ci sono anche divergenze rispetto ai precedenti matrimoni di Antonio e Ricla e di Renato ed Eusebia: nei loro racconti lo sposalizio era stato celebrato 'davanti a Dio'. In questo episodio, invece, non c'è un solo riferimento alla divinità. Ambrosia Augustina si sposa per via della sua "estrella", della sua "fácile condición", per amore e per l'assenza del fratello. Dunque, un ulteriore esempio di matrimonio celebrato 'clandestinamente' da adulti, senza rispettare le prescrizioni tridentine e senza nemmeno invocare l'affidamento al Signore. È inoltre ambigua la questione della castità, più volte richiamata da Ambrosia: nel racconto ai pellegrini, la donna afferma che "el mismo día que le di la mano", Contarino ricevette una convocazione dal Re per far fronte ad una emergenza bellica; l'uomo obbedì con tanta solerzia alla chiamata che "no quiso coger los frutos del matrimonio con sobresalto" (*Ivi*: 323) e, una volta ricongiunta con il fratello, la stessa Ambrosia afferma –come si è visto– che Contarino "sin gozarme, me dejó". Il racconto del personaggio è perfettamente coerente, anche ci sono alcune stranezze: Ambrosia afferma di averlo reso "señor de mi persona y de mis pensamientos" e, per quanto ambigua, l'espressione potrebbe significare che la donna avrebbe rivolto tutta se stessa e tutti i suoi pensieri verso Contarino. Tuttavia, se si considera l'espressione con cui Ambrosia descrive l'innamoramento, "llevada de mi estrella, o per mejor decir, de mi fácil condición", con particolare riferimento all'ultima parte, che García Aguilar parafrasa "liviandad" (*Ibidem*, nota 23), il racconto potrebbe essere orientato verso un'altra interpretazione: che anche Ambrosia sia un personaggio mentitore.

Ruperta e Croriano

Nei capitoli sedici e diciassette del terzo libro viene raccontata la storia di Ruperta, una donna rimasta vedova molto giovane a causa dell'omicidio del marito da parte di un rivale. Poiché anche quest'uomo era passato a miglior vita, Ruperta decide di esercitare la sua vendetta sul

figlio, Croriano. La comitiva di pellegrini raggiunge la locanda dove la donna alloggia e assistono allo sfogo nel quale Rupertra enuncia i propri propositi[39]; per pura casualità, apprendono insieme alla donna che Croriano sta proprio raggiungendo la locanda ed ella macchina dunque una vendetta, da compiere la sera stessa[40]. Mentre sta per uccidere l'uomo, però, Ruperta rimane fulminata dalla bellezza del giovane e, poiché anch'egli ne rimane folgorato, propone alla donna di ricompensarla in un modo che non implichi la vendetta, tenendo presente la legge non scritta che "las grandes venturas que vienen de improviso, siempre traen consigo alguna sospecha" (III, 17: 353). Ricevuto il consenso di Ruperta

> testigo fueron destos abrazos y de las manos que por esposos se dieron, los criados de Croriano, que habían entrado con las luces. Triunfó aquella noche la blanda paz de esta dura guerra, volviose el campo de la batalla en tálamo de desposorio; nació la paz de la ira; de la muerte, la vida, y del disgusto, el contento. Amaneció el día, y halló a los recién desposados cada uno en los brazos del otro. (*Ibidem*)

Questa citazione delinea un matrimonio, come annotava Avalle-Arce, "artísticamente impecable", di notevole espressività e poeticità, ma assolutamente non tridentino. Si può dire anzi che sia quasi irriverente nei confronti della Riforma: ai necessari testimoni nuziali sono sostituiti i servi di Croriano, che svolgono la medesima funzione, mentre ampio spazio viene dedicato al prosieguo della notte, raccontato con metafore efficaci che riprendono il *tópos* della guerra d'amore e della pace seguente. All'importante momento liturgico dello sposalizio, invece, viene concesso appena il consueto riferimento al loro concedersi la mano di sposi.

Questo episodio è stato oggetto, a quanto sembra, di un fraintendimento da parte di Robert Piluso, il quale scrive che "el matrimonio, aunque no ha recebido la benedición eclesiástica, es válido, porque tiene lugar en un pais donde los cánones tridentinos no están vigentes, a saber, en Escocia" (1967: 34). A supporto della sua tesi, il critico chiama in causa George Joyce, il quale afferma correttamente che "the [*Tametsi*] decree was not published in those districts where Protestantism had gained the upper hand. Thus, in Great Britain, Scandinavia, Prussia, Saxony" (1948: 129). Il ragionamento di Piluso muove in realtà da un presupposto erroneo: il matrimonio tra Ruperta e Croriano si svolge senza alcun dubbio in una locanda della Provenza e non in Scozia, che è il luogo di provenienza dei due personaggi, ma non il luogo in cui viene messa in scena l'azione[41].

2. MATRIMONI OFFICIATI DA LAICI

La seconda grande tipologia di nozze che consideriamo in questa sede prevede che il rituale del matrimonio sia officiato da un laico. Un aspetto di ulteriore interesse, che rispecchia la bipartizione di questa categoria, risiede nel fatto che due matrimoni del *Persiles* presentano ugualmente sacerdoti che non officiano la liturgia, ma consentono ad un laico di sostituirsi a loro[42]. Come è noto, la questione del sacerdozio laico era uno dei punti di maggior attrito tra

[39] Per gli aspetti teatrali di questa vicenda (quello di Ruperta è, a tutti gli effetti, un monologo, corredato da oggetti di scena), si veda Pangallo (2017).

[40] La vendetta di Ruperta dialoga con la *fabula* di Amore e Psiche contenuta nelle *Metamorfosi* di Apuleio.

[41] Nel capitolo tredici, infatti, Cervantes informa il lettore che i pellegrini erano entrati in Francia, dalla parte di Perpignan, attraversato la Linguadoca e il Rossiglione e avevano raggiunto la Provenza. In questo luogo, in una locanda, avevano incontrato Delasir, Belarmina e Feliz Flora (III, 13), salvato la donna-paracadutista (III, 14), ascoltato il racconto della donna e aspettato il ristabilimento di Periandro (III, 15), raggiunta una locanda e incontrato Luisa la Talaverana (III, 16) e, infine, nel capitolo che stiamo considerando (III, 17) ascoltato la storia di Ruperta e attesa la sua vendetta nei confronti di Croriano. Dal loro matrimonio in poi, inoltre, i due personaggi condivideranno il cammino con la comitiva di Persiles e Sigismunda fino a Roma.

[42] Anche il matrimonio di Isabela Castrucho, analizzato *supra*, si svolge di fronte ad alcuni sacerdoti.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

la Riforma protestante e la Chiesa cattolica e, in generale, quest'ultima ammetteva solo la possibilità che un laico battezzato officiasse il battesimo di un individuo in punto di morte[43] e, come sottolinea Martinengo, la "promoción de los laicos cristianos a un nivel de mayor dignidad institucional" è "una opción que la Iglesia (la católica al menos) tardaría bastante tiempo en poner en su punto" (2015: 8)[44].

2a. Matrimoni officiati da laici, in presenza di sacerdoti

Il matrimonio dei Pescatori

Nel capitolo undici del secondo libro[45], i protagonisti raggiungono l'isola dei Pescatori, nella quale fervono i preparativi per il matrimonio tra Carino e Selviana e Solercio e Leoncia, previsto per il giorno successivo. Alla sera, durante la veglia notturna organizzata per la preoccupazione dell'arrivo di pirati, Carino confida tra i sospiri a Periandro che, nonostante sia promesso sposo a Selviana, egli ama Leoncia, la più brutta delle due, ed è quasi certo che Solercio ami Selviana, nonostante sia promesso a Leoncia, ma purtroppo nessuno dei due ha voluto opporsi al volere dei genitori. Periandro ne parla con Auristela che, con l'abituale discrezione, cerca immediatamente di carpire i desideri delle due donne e intuisce dal silenzio pudico in risposta alla sua domanda che anch'esse amano segretamente l'uomo promesso sposo all'altra. Auristela organizza dunque uno stratagemma per l'indomani: la protagonista, splendidamente vestita e ornata, conduce le donne all'altare, dove il sacerdote e i promessi sposi le stavano attendendo e, dopo aver ottenuto il silenzio di tutti i convenuti, afferma che la volontà del cielo vuole diversamente da quanto disposto dai genitori degli sposi e, contemporaneamente, congiunge le mani di Carino con quelle di Leoncia e le mani di Solercio con quelle di Selviana, rendendo tutti finalmente felici[46]. Anche in queste nozze è evidente la contraddizione rispetto ai *canones* del Concilio di Trento: Auristela svolge addirittura le funzioni di sacerdote, nonostante sia presente un sacerdote cattolico. Cervantes scrive infatti che, poco prima dell'intervento di Auristela, Carino temeva che il piano saltasse, "estando ya el sacerdote a punto para darles las manos, y hacer las católicas ceremonias que se usan" (II, 11: 173). Il trattamento riservato al sacerdote –niente di più che una presenza nominale: così come incidentalmente compare, così immediatamente sparisce– e, di contro, la centralità riservata ad Auristela –sacerdotessa che effettivamente esplicita la liturgia ed esegue il volere divino ("esto quiere el cielo", *Ibidem*)– gettano una luce ironica sull'intera scena[47]. Senza l'intervento della protagonista, il matrimonio sarebbe stato coerente con le norme tridentine, essendo stato annunciato per tempo e celebrato dal sacerdote con il consenso dei genitori e dei presenti, al prezzo però

[43] Si pensi, a titolo d'esempio, al battesimo officiato da Tancredi a Clorinda in punto di morte nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (canto XII, ottave LXVI-LXVIII).

[44] Solo nel *Codex Iuris Canonici* del 1917 viene data la possibilità ai laici di celebrare un matrimonio, nel caso in cui il sacerdote sia impedito per gravi motivi.

[45] Per gli editori che conteggiano insieme le due parti del capitolo sette, l'avventura dei Pescatori è raccontata nel capitolo dieci.

[46] Si realizza in tal modo una perfetta 'cruce de parejas'. Come scrive Zugasti, "el desenlace de estas bodas, merced a la oportuna intervención de Persiles y Sigismunda, será feliz, con el simple hecho de intercambiar las parejas –en perfecto quiasmo– y permitir que cada cual se case a su gusto" (2005: 71).

[47] Non entro, come fa Nerlich (2005), nel merito del dibattito protestante sul sacerdozio laico e, soprattutto, sul sacerdozio femminile. L'intera costruzione del racconto fa pensare, come scritto, ad una scena dal valore profondamente ironico. Occorre segnalare che Garau (2013) utilizza anche questo matrimonio nella sua difesa dell'ortodossia del *Persiles*. Tuttavia, dopo aver riconosciuto che l'interruzione del sacerdote da parte di Auristela genera "ciertas dudas", critica la lettura di Nerlich con un'affermazione tutt'altro che convincente: "cuesta creer tal idea, especialmente si la relacionamos con el conjunto de hechos que, como iremos viendo, refuerzan la ortodoxia de la novela" (Garau 2013: 254).

dell'infelicità degli sposi[48]. Auristela, invece, spezza questa relazione causa-effetto, destinando gli sposi ad un matrimonio veramente felice e in accordo con i loro desideri. Alla posizione di Zugasti (2005: 77), che scrive che "Cervantes tiene buen cuidado en precisar que «todos los circunstantes aprobaron su [de Auristela] trueco», entre los cuales se hallaba el sacerdote que iba a celebrar «las católicas ceremonias que se usan», cerrando el paso a cualquier objeción que pudiera hacerse sobre la validez de las bodas", si può anche rispondere che, in realtà, è proprio la presenza di sacerdoti –spodestati, come durante il matrimonio di Isabela Castrucho, delle loro funzioni– che rende ancora più ironica l'intera vicenda.

2b. Matrimoni officiati da laici, in assenza di sacerdoti

Tozuelo e Clementa Cobeña

Nel capitolo ottavo del terzo libro, dopo aver ascoltato il racconto intercalato di Ortel Banedre, i protagonisti proseguono il loro cammino, raggiungendo la Sagra di Toledo. Dopo un profondo e commosso elogio del fiume Tago, i pellegrini decidono di non entrare a Toledo perché le meraviglie che quella città nasconde obbligherebbero loro a ritardare di molto il cammino. Mentre ragionano in siffatto modo vedono sopraggiungere un gruppo di ragazze che suona strumenti di ogni tipo: le "villanas de la Sagra". All'interno di questa allegra processione si assiste ad una inconsueta scena: l'alcalde del paese riconosce Tozuelo, il figlio dell'alcalde collega, infiltrato tra le "villanas" con l'abito di sua figlia e gli chiede spiegazioni. Afferma inoltre che, stando a ciò che si dice in paese, "los juntase sin las benediciones de la Iglesia: que ya sabéis que estos casorios hechos a hurtadillas por la mayor parte pararon en mal y dan de comer a los de audiencia clerical, que es muy carera" (III, 8: 290). Una giovane contadina che stava assistendo alla scena interviene dicendo che la figlia dell'alcalde, Mari Clementa Cobeña[49], è sposata con Tozuelo legittimamente ("tan marida es Mari Cobeña de Tozuelo, y él marido de ella, como lo es mi madre de mi padre, y mi padre de mi madre", *Ibidem*) e non si è presentata alla festa perché incinta. Ascoltato ciò, il padre di Mari Cobeña manda a chiamare la figlia, mentre il padre di Tozuelo prova a convincere l'alcalde collega della bontà di questo matrimonio. Al suo arrivo, Mari conferma di essere sposata con Tozuelo e la ragazza che aveva parlato in precedenza, per diramare i dubbi dell'alcalde che sostiene che i matrimoni clandestini non siano validi, svolgendo una sorta di funzione sacerdotale – laica ed affidata, come già accaduto con Auristela, ad una donna– sposa nuovamente i due ragazzi, per sancire definitivamente il loro matrimonio: "dense estos niños las manos, si es que no se las han dado hasta agora, y queden para en uno, como lo manda la santa Iglesia Nuestra Madre, y vamos con nuestro baile al olmo, que no se ha de estobar nuestra fiesta por niñerías" (*Ivi*: 291). È interessante il fatto che l'alcalde padre di Mari sia consapevole –ed è la prima volta nel libro– che il matrimonio clandestino non sia valido; nonostante ciò la ragazza-sacerdote afferma che essi sono legittimi sposi ma, come per maggior sicurezza, 'celebra' sul momento il matrimonio,

[48] Anche se il testo parla di "católicas ceremonias", l'ambientazione settentrionale della vicenda ha portato più di un critico a dubitare dell'ortodossia religiosa dei Pescatori. Nerlich (2005) parla esplicitamente di isola protestante, mentre García Aguilar, nell'edizione RAE, scrive che "*las católicas ceremonias* resultan difíciles de asumir, habida cuenta de las tierras lejanas en que parecen encontrarse" (II, 11: 173, n. 34). Lozano Renieblas aggiunge, nelle note complementari, che "es legítimo preguntarse si estamos de veras en tierras católicas o se trata de un descuido de Cervantes, así como si habría que pensar, en intervenciones activas de la censura" (Cervantes, 2017: 670, n. 173.34). Probabilmente è impossibile riuscire a restituire le motivazioni sottese a questa precisazione, tuttavia, ciò su cui i critici non pongono l'accento, è il fatto che la grande portata ironica dell'intera scena matrimoniale si regge proprio intorno a questa espressione: "las católicas ceremonias" sono quelle che Auristela interrompe per celebrare ella stessa il matrimonio, secondo la rispettiva volontà delle due coppie.

[49] L'oscillazione tra Clementa e Mari, come annota García Aguilar "se explica por la costumbre de anteponer *María* en España a todas las mujeres bautizadas" (III, 8: 290, n. 27).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

chiedendo loro di giungere le mani (sul modello dei matrimoni *de praesenti*, dunque nuovamente anti-tridentino). Il tutto si svolge molto rapidamente perché – si noti l'ironia tagliente – sono tutte "niñerías".

Costanza e il Conte

Dopo lo sposalizio di Mari Cobeña e Tozuelo, a cui hanno assistito alle porte di Toledo, i pellegrini si rimettono in cammino e, nel successivo capitolo nove, raggiungono Quintanar de la Orden, il paese natale di Antonio. In quel luogo scoprono che il rivale di Antonio –quello per cui l'uomo era scappato nell'isola Barbara– è morto e, in punto di morte, aveva incaricato il fratello, un conte, di scusarsi con la famiglia per il suo oltraggio ad Antonio. Da allora, il conte e la famiglia di Antonio avevano intrapreso un ottimo rapporto di amicizia. Proprio durante il riconoscimento e ricongiungimento di Antonio con la sua famiglia viene condotto, in casa dei genitori di Antonio, il conte, ferito da una pallottola in uno scontro accidentale. Quando ormai è evidente che nessuna cura potrà salvarlo, il conte morente parla al padre di Antonio e chiede di dargli in moglie la nipote Costanza, la figlia di Antonio, in modo che ella possa ereditare come dote due grandi bauli d'oro e gioielli che portava con sé, poiché stava andando in pellegrinaggio a Roma, ed ereditare altresì il titolo di contessa. Dopo qualche remora, il padre di Antonio accetta l'offerta e "comunicó lo que el Conde le había dicho con su mujer, con sus nietos, y con Periandro y Auristela, los cuales fueron de paracer que, sin perder punto, asiesen a la ocasión por los cabellos que les ofrecía, y trujesen quien llevase al cabo aquel negocio" (III, 9: 299). Con la benedizione di Periandro e Auristela, "en menos de dos horas ya estaba Costanza desposada con el Conde" (*Ibidem*). I dettagli relativi al matrimonio sono del tutto assenti: la celebrazione non viene descritta e non si può sapere se un sacerdote abbia espletato la liturgia necessaria. Cervantes comunica solo –e non si può non notare l'aspetto ironico e opportunistico– che così come Costanza "estaba desposada", così "los dineros y joyas [estaban] en su posesión, con todas las circunstancias y revalidaciones que feuron posible hacerse" (*Ibidem*). Un aspetto curioso di questo episodio si verifica immediatamente dopo il matrimonio: il conte muore e Costanza, neo-sposa e già vedova, chiede un velo nero per vestirsi a lutto e, levando gli occhi al cielo, si appresta a pronunciare un voto di monacazione. Tuttavia, Auristela la interrompe prima della conclusione della frase e –con una certa freddezza e, per così dire, emancipazione– afferma che "las obras de servir a Dios no han de ser precipitadas, ni que parezcan que las mueven acidentes, y este de la muerte de vuestro esposo, quizá os hará prometer lo que después, o no podréis, o no querréis cumplir. Dejad en las manos de Dios y en las vuestras vuestra voluntad, que así vuestra discreción, como la de vuestros padres y hermanos, os sabrá aconsejar y encaminar en lo que mejor os estuviere" (*Ivi*: 300). È notevole in questo frangente il contrasto tra l'impulsività e il pio desiderio, per quanto precipitoso, di Costanza, che si appresta a far voto, e la sicurezza e la schiettezza disincantata di Auristela, che ragiona invece in termini di convenienza e la avvisa di non commettere azioni non richieste di cui potrebbe pentirsi. Si tratta di un ulteriore dettaglio che ammanta di una patina ironica l'intera vicenda.

Persiles e Sigismunda

Quello di Periandro e Auristela, *alias* Persiles e Sigismunda è senza dubbio il matrimonio più importante dell'opera, vero e proprio motore narrativo che smuove le avventure dei protagonisti e dei personaggi dell'opera e dà compimento al loro pellegrinaggio. Come è noto, la motivazione ufficiale del pellegrinaggio verso Roma dei due eroi eponimi è un voto della protagonista, che desidera raggiungere la città papale per affinare le proprie conoscenze della religione cattolica. In realtà ragioni più stringenti motivano il viaggio dei due protagonisti, come si apprende nel capitolo 12 del quarto libro: Sigismunda era stata promessa sposa al fratello di

Persiles, Magsimino, e il viaggio verso Roma era un pretesto per stare il più possibile lontano da questi e trovare, nel frattempo, un modo per sposare Periandro, di cui era innamorata. Nell'ultimo capitolo del *Persiles*, il 14 del quarto libro, Periandro viene ferito da Pirro il Calabrese, il protettore di Ippolita –una cortigiana innamoratasi di Persiles stesso– preoccupato di perdere la sua fonte di guadagno per colpa del giovane. Mentre tutti si affrettano a prestare soccorso a Periandro, sopraggiunge inaspettato il fratello Magsimino, in punto di morte. L'uomo si lascia cadere dalla carrozza tra le braccia di Sigismonda che, nella sua immaginazione, era ormai sua consorte e regina di Tile. Tuttavia, vedendosi ad un passo dalla morte, con le ultime forze rimaste, per il grande amore che nutriva nei confronti di Sigismonda e per il rispetto e la considerazione che aveva nei confronti del fratello Persiles, che avrebbe preso il suo posto come re di Tile, afferra con la mano destra quella di Persiles e con la mano sinistra quella di Sigismonda, dicendo al fratello: "con esotra mano aprieta la de Sigismunda y séllala con el sí que quiero que le des de esposo, y sean testigos de este casamiento la sangre que estás derramando y los amigos que te rodean" (IV, 14: 438). Le parole dolci e liete rinvigoriscono Persiles che, chiusi gli occhi, pronuncia il suo "sí", rendendosi indissolubilmente sposo di Sigismonda. Con la 'celebrazione' dell'ultimo matrimonio dell'opera, non tridentino e affidato al sacerdote laico Magsimino, il romanzo può concludersi felicemente.

3. *MISCELLANEA MATRIMONIORUM*

Accanto agli undici matrimoni 'principali' possono essere annoverati altrettanti matrimoni secondari o falliti prima della celebrazione. In particolare, tra i matrimoni secondari contratti, è possibile annoverare quelli di Transila e Ladislao, Sulpicia e Lampidio, Luisa e Bartolomeo, Arnaldo ed Eusebia, Antonio e Féliz Flora e Costanza e il Conte suo cognato. Tra i matrimoni solamente progettati e falliti prima della celebrazione, quelli di don Manuel e Leonora, Periandro e Sinforosa, Auristela e Policarpo, Rosamunda e Clodio e Ortel Banedre e Luisa. In questi undici casi il matrimonio –contratto o fallito– rappresenta un motore narrativo in grado di muovere i personaggi, conducendoli a nuove avventure o concludendone degnamente l'esistenza letteraria (è quest'ultimo il caso dei matrimoni finali di Arnaldo, Antonio e Costanza). In quanto motori narrativi, la cerimonia –con la clamorosa eccezione di quella di Manuel e Leonora– non viene descritta e non è possibile, come per i matrimoni precedenti, analizzarne gli aspetti di incoerenza con il Concilio di Trento. Tuttavia è possibile, ed assai fruttuso, considerare alcuni casi significativi.

Manuel e Leonora

Uno degli episodi più interessante e criptici dell'opera è quello di Manuel da Sosa Coitiño, un soldato di Lisbona, incontrato nella isola Barbara dalla comitiva di protagonisti. Nel capitolo dieci del primo libro, l'uomo racconta la sua storia: anni prima, Manuel si era innamorato di una giovanissima donna, Leonora, tanto da desiderarla in sposa. Dovendo però partire per un incarico, l'uomo chiese al padre di Leonora di pazientare due anni e di non prometterla ad altri e questi, credendo di cogliere nel silenzio pudico della figlia un assenso, promise di aspettare il suo ritorno. Tornato dopo due anni, Manuel organizza le nozze in un monastero di campagna ma, il giorno del matrimonio, sul palco allestito per la celebrazione si scopre che la ragazza, prima della proposta di Manuel, si era già data in sposa, non ad un altro uomo, ma a Dio. Le monache del monastero iniziano dunque a svestirla e a tagliarle i capelli, inducendo Manuel a perdere quasi il senno, e a perdere in seguito la vita davanti a Persiles e Sigismunda. Dopo aver raccontato la sua disgrazia, infatti, esala l'anima e cade morto al suolo. È interessante notare, come evidenzia Carlos Mata Induráin, che "la escena de las frustradas bodas es muy teatral, plenamente barroca" e che la "escenificación" colpisce don Manuel sotto due aspetti: "en lo más íntimo, por perder a Leonora, y desde el punto de vista social, por la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

forma en que esa decisión se le ha transmitido" (2017: 100). Questa teatralizzazione della scena, assolutamente tipica della narrativa cervantina e già evidenziata in precedenza per la vicenda di Ruperta e Croriano, ricorda un altro grande matrimonio saltato, assai simile anche per ambientazione: le nozze di Camacho del capitolo diciannove della *Segunda parte* del *Don Quijote*. La differenza notevole sta però nel fatto che nel *Persiles* non si verifica un inganno ben costruito, non è possibile elogiare l'astuzia di un personaggio (come, viceversa, può essere fatto con Basilio) o l'ingenuità di un altro (come Camacho): questo matrimonio saltato non suscita l'effetto umoristico che ci si potrebbe attendere. Leonora si è promessa sposa a Dio, ha atteso Manuel per due anni e poi, nel momento dello sposalizio, ha potuto contrarre il suo personale matrimonio 'mistico'. Se il matrimonio dei pescatori (II, 11) portava con sé alcuni sospetti di eterodossia dovuti all'ambientazione 'settentrionale' (con odore, dunque, di protestantesimo), quello di Manuel e Leonora è l'unico matrimonio del *Persiles* indubitabilmente organizzato secondo i dettami tridentini. Innanzitutto non si svolge in un'isola sospetta di protestantesimo ma in un monastero del cattolico Portogallo; è presente un sacerdote e –a quanto sembra– è stato ampliamente pubblicizzato. L'unico matrimonio dall'indubbia ortodossia cristiana cattolica, però, non viene celebrato e, anzi, tale matrimonio, invece di portare una maggior gloria alla fanciulla, l'ha indirettamente resa colpevole della morte di Manuel[50].

I vacillamenti di Auristela

All'interno della sua disamina della vicenda di Manuel e Leonora, Mata Induráin lega strettamente –come contrappunto l'un dell'altro– il mancato matrimonio dei due personaggi con il matrimonio di Persiles e Sigismunda. Per giungere a questa conclusione, il critico passa in rassegna i vacillamenti di Auristela nel corso della narrazione[51] per dimostrare che, attraverso le prove del libro, i protagonisti si siano resi conto di come l'amore divino (simboleggiato da Leonora) non sia da preferire all'amore umano in quanto esso stesso è specchio del divino ed è altrettanto virtuoso. È interessante sottolineare, innanzitutto, che tutti e tre i vacillamenti di Auristela ruotano intorno a questioni matrimoniali (Periandro e Sinforosa, Auristela stessa e Policarpo, Costanza e il conte, Periandro e la sorella di Auristela). Il critico parte dal presupposto che la protagonista agisca secondo motivazioni profondamente religiose, ma gli elementi presi in rassegna non sono del tutto convincenti: Auristela propone effettivamente a Periandro di sposare Sinforosa e riserva per sé una vita di monacazione ("Digo, hermano […], digo que Sinforosa te adora y te quiere por esposo […] no te estará mal esta compañía. […] mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que, entre temores y peligros, me saltease la muerte y, así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado", II, 4: 137-138), tuttavia si tratta di parole dettate dalla gelosia nei confronti dell'amato. Nei confronti di Sinforosa, infatti, Auristela opera una sorta di doppio gioco: da un lato dialoga con lei fingendosi fedele consigliera e acconsente al suo matrimonio con Periandro, dall'altro lato –con parole ben pesate– tenta di frenare i suoi propositi ("hasta ahora no me ha respondido nada Periandro, ni sé de su voluntad cosa que pueda alentar tu esperanza ni desmayarla", II, 6: 148); infine, dopo aver verificato i sentimenti di Periandro, inganna Sinforosa dichiarando che il giovane è disposto a sposarla e che lei avrebbe sposato Policarpo, a patto che venisse

[50] Armstrong-Roche(2011: 26-27) nota come Cervantes muova da un'idea assolutamente convenzionale –la monacazione intesa come matrimonio mistico con Dio– ma abbia l'intuizione geniale di commistionarla con una cerimonia nuziale vera e propria, per cui Leonora "ha profesado su voto por matrimonio *clandestino* (prohibido por Trento) con el hijo de Dios. Leonor, por lo tanto, elude una autoridad paternal (la de su padre) refugiándose bajo otra (la de Dios), contraponiendo la vocación religiosa con un sacramento (el matrimonio), y eligiendo un esposo divino (Cristo) sobre otro humano (Sosa) –elecciones que le permiten a la vez ser obediente y salirse con la suya".

[51] Le situazioni prese in rassegna sono tre: quando, alla corte del re Policarpo, propone a Periandro di sposare Sinforosa e medita per sé di prendere i voti (II, 4); quando consiglia a Costanza di non affrettare la monacazione (III, 9) e quando, a Roma, afferma la superiorità dell'amore divino rispetto all'amore umano (IV, 10).

prima concesso a loro di raggiungere Roma per sciogliere il suo voto. I riferimenti alla monacazione e al voto da compiere, peraltro, non hanno nulla di intimamente religioso: il desiderio di legare la propria vita a Dio viene espresso davanti a Periandro per valutarne la reazione e per verificare la sincerità dei suoi sentimenti, mentre il riferimento al voto è essenzialmente una scusa per poter scappare dalla corte del re Policarpo e liberarsi dai matrimoni a cui i due protagonisti stavano andando incontro.

Per quanto riguarda il secondo vacillamento di Auristela, il consiglio a Costanza del capitolo nove del terzo libro, Mata Induráin scrive che Auristea "aprende de Leonora que una decisión precipitada en materia tan grave como es la elección de estado puede accarrear la destrucción del ser amado, especialmente si no se tienen en cuenta todas las consideraciones necesarias" (2017: 110) e, per questa ragione, suggerisce a Costanza di abbandonare i suoi propositi di moncazione, scelta che sarà poi premiata, diversi capitoli dopo, con un nuovo matrimonio. In realtà, il consiglio di Auristela non può essere frutto di una riflessione su quanto accaduto a don Manuel in quanto la figlia di Antonio decide di monacarsi dopo la morte del marito e non prima. Inoltre la decisione di Leonora non è, come scrive il critico, "precipitada" ma, a quanto si apprende dal libro, meditata per anni, ben prima di essere promessa in sposa a don Manuel. Infine, come già notato in precedenza, l'impressione generale è che Auristela, personaggio dal carattere particolarmente disincantato, stesse facendo un discorso di convenienza.

Discorso a parte meritano i vacillamenti di Auristela a Roma: nel capitolo nove –per effetto di un incantamento[52]– la protagonista si ammala, imbruttendosi e causando, tra le altre cose, il disamoramento del duca di Nemurs[53]. Nel capitolo successivo, Auristela rivolge a Periandro un accorato discorso in cui afferma di rivolgere ormai i suoi pensieri a Dio e lo invita a sposare sua sorella: tali dichiarazioni sconvolgono Periandro tanto da indurlo a lasciare la stanza, senza proferir parola. Le affermazioni di Auristela, "yo no te quiero dejar por otro; por quien te dejo es por Dios" (IV, 10: 423) ricalcano quelle di Leonora ("yo no os dejo por ningún hombre de la tierra, sino por uno del cielo, que es Jesucristo, Dios y hombre verdadero", I, 10: 67) tuttavia non si può non scorgere ironia nel fatto che, dopo che Periandro ha abbandonato la stanza, Costanza e Antonio sentono Auristela pronunciare un monologo nel quale appare già evidente il pentimento della donna. Nel successivo dialogo tra i tre personaggi, la protagonista si convince definitivamente dello sbaglio compiuto e, insieme, decidono di andare a cercare Periandro: le scelte religiose di Auristela, dunque, non erano così solide. Dietro i dubbi di Auristela può esserci una motivazione ben diversa dalla religione: nel capitolo otto, infatti, Periandro aveva raccontato a Croriano, Ruperta e Auristela "los amores de Hipólita", e il narratore aveva specificato che "no le contentó nada a Auristela los amores de la cortesana, porque ya había oído decir que er una de las más hermosas mujeres de Roma" (IV, 8: 413) e, benché Auristela fosse convinta della fedeltà di Periandro, il seme del dubbio si era insinuato nel suo animo. La vera causa dell'improvvisa malattia di Auristela dunque non è l'artifizio voluto da Ippolita (che difficilmente poteva essere conciliato con la ricerca del verosimile perseguito all'interno del *Persiles*) ma il mal d'amore, la gelosia, che già aveva colpito la protagonista alla fine del secondo capitolo del secondo libro. Motivo per cui la protagonista, in preda alla rabbia, pronuncia quelle parole che lasciano tanto sorpreso e amareggiato Periandro.

[52] Tale sortilegio viene realizzato dalla moglie dell'ebreo Zambulone, su richiesta della cortigiana Ippolita che, gelosa di Auristela, spera in tal modo di far disamorare Periandro della donna.

[53] Questa precisazione non è del tutto fine a se stessa: il duca di Nemurs, infatti, aveva raggiunto la comitiva dei protagonisti perché si era innamorato di Auristela, dopo averne visto un ritratto, e desiderava sposarla. Le fragili fondamenta del sentimento, generate dall'immagine dipinta della donna, verranno meno quando Sigismunda perderà la sua bellezza, facendo naufragare anzitempo i suoi propositi matrimoniali.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

Ortel Banedre, Luisa e Bartolomeo

Il *Persiles* presenta anche un'altra situazione di matrimonio fallito. Dopo la storia intercalata di Feliciana de la voz, trascorsi alcuni giorni a Guadalupe e Trujillo dagli amici di Rosanio, la compagnia si dirige verso Talavera. Durante il viaggio incontrano un uomo, Ortel Banedre che, dopo aver raccontato un'avventura occorsagli a Lisbona[54] rivela di essere stato ospite di una locanda a Talavera nella quale si era innamorato di Luisa, una ragazza di bassa condizione (III, 6-7). Dopo averla chiesta in moglie al padre e ricevuto il benestare di quest'ultimo – convinto dal fatto che l'uomo rinunciasse alla dote e, di contro, portasse con sé una ricca quantità di oro e gioielli–, Luisa scappa con le ricchezze di Ortel e con il suo amante, Alonso, un garzone della locanda. Cervantes tratteggia con molta cura le caratteristiche della donna: la prima apparizione nel *Persiles* la vede intenta a sussurrare qualcosa alle orecchie di Alfonso e scappare, ridendo di gusto; poco dopo una giovane nella locanda informa Ortel che Luisa è "atrevidilla" e "tanto libre y descompuesta" (III, 6: 281) ma il personaggio ne è fin da subito ammaliato ("a mí me pareció que olía a un prado lleno de flores por el mes de mayo, cuyo olor en mis sentidos dejó atrás las aromas de Arabia"[55], *Ibidem*), tanto da affermare di essere "casado con la diosa Venus" e da non dare peso all'espressione del suo viso ("rostrituerta") dopo aver appreso del matrimonio (III, 7: 283). È difficile, in verità, stabilire se Ortel e Luisa si siano effettivamente sposati: a quanto si apprende dal capitolo sette, trascorrono quindici giorni da quanto il padre di Luisa acconsente al matrimonio a quando la donna scappa con Alonso; benché Ortel la definisca "mi esposa", non c'è alcun cenno alla celebrazione matrimoniale[56] e, considerato il breve lasso di tempo che intercorre, è più probabile che i due fossero solamente fidanzati. In ogni caso, l'importanza rivestita all'epoca dal fidanzamento – momento ufficiale che preludeva al matrimonio – è tale che la fuga di Luisa sia grave come se fossero stati sposati, tanto da lasciar privato del suo onore ("me apeé en un mesón, que no me sirvió de mesón, sino de sepultura, pues en él hallé la de mi honra", III, 6: 280). Più avanti nella narrazione, le avventure di Luisa e della compagnia si incrociano: morto Alonso, la donna incontra la comitiva di pellegrini (III, 16) e, dopo aver viaggiato insieme a loro per un certo tempo fugge con Bartolomeo, il servo di Antonio e Costanza, mentre gli altri pellegrini stanno ammirando il *locus amoenus* del misterioso personaggio di Soldino (III, 18). Diversi capitoli dopo, una missiva di Bartolomeo avviserà i pellegrini che questi e Luisa si trovano in carcere, condannati a morte per aver ucciso lui un vecchio amante di Luisa e lei lo sventurato Ortel Banedre (IV, 5). Dopo una vera e propria operazione di corruzione da parte di Ruperta e Croriano ("adonde interviene el favor y las dádivas, se allanan los riscos y se deshacen las dificultades", IV, 5: 397), i due fanno visita ai loro benefattori "no libres, aunque ya lo estaban de la cárcel, sino atados con más duros grillos, que eran los del matrimonio, pues se habían casado" (IV, 8: 414). Il loro matrimonio è

[54] Benché secondario in questa sede, si tratta di un *flashback* di estrema importanza, in particolare per i rapporti intertestuali con la novellistica italiana (*cfr*. Ruffinatto, 2012).

[55] Questa espressione ricorda la descrizione di Maritornes così come appare a Don Quijote: del resto, entrambi i personaggi, uno per la pazzia, l'altro per l'innamoramento incipiente, creano un'immagine alternativa alla realtà. Il riferimento classicheggiante alla dea Venere, invece, può indicare che l'amore di Ortel sia esclusivamente di natura carnale.

[56] Ovviamente la celebrazione matrimoniale sarebbe dovuta essere tridentina. Vale la pena sottolineare un importante, e discusso, riferimento temporale: nel capitolo sei, Ortel afferma che "primero intenté venir a Madrid, donde estaba recién venida la corte del gran Felipe Tercero" (III, 6: 280). Filippo III (1578-1621) trasla definitivamente la corte a Madrid, dopo cinque anni a Valladolid, nel 1606. Romero Muñoz –per giustificare quello che chiama "objectivo anacronismo", perché mal si accompagna al periodo di svolgimento del *Persiles*, che colloca nel 1559– ricorre alla tesi di Singleton (1947) che imputa l'ordinale *Tercero* ad un'ammenda o ad un ipercorrettismo degli stampatori e presume che originariamente Cervantes si riferisse a Felipe *Segundo*. Per giustificare, inoltre, la "recién venida" della corte a Madrid spiega che Filippo II era tornato in Spagna, proprio nel 1559 (Cervantes, 2017: n. 280.64). Tuttavia, Madrid divenne capitale, e sede della corte, solo il 13 febbraio 1561, dunque posteriormente alla datazione proposta dal critico. Questa data –come tutti gli altri riferimenti temporali– rientra nella tendenza a dare 'storicità' al racconto, senza tuttavia voler costruire una cronologia coerente.

talmente secondario, rispetto a tutti gli altri, che quasi passa inosservato. Nonostante il salvataggio dalla pena di morte, i due personaggi dimostrano di non aver recepito la lezione, tant'è che, nell'ultimo capitolo, tenendo in conto la fretta con cui Cervantes ha concluso il libro, viene detto che: "Bartolomé el manchego y la castellana Luisa se fueron a Nápoles, donde se dice que acabaron mal, porque no vivieron bien" (IV, 14: 439).

Transila e Ladislao

Infine si può considerare ancora, a margine, il matrimonio di Transila e Ladislao, raccontato dal padre della donna, Mauricio, nel capitolo dodici del primo libro. Nella patria di cui il personaggio è re, "una isla, de siete que están circunvecinas a la de Hibernia" (I, 12: 74), perdura una "costumbre bárbara", lo *ius primae noctis*, che il sovrano non è mai riuscito a proibire. Tuttavia, il giorno del matrimonio tra la figlia Transila e Ladislao, mentre i fratelli e gli amici dello sposo sono pronti a mettere in pratica la barbara usanza, la neo-sposa sopraggiunge "hermosa como el sol, brava como una leona y airada como una tigre" (I, 12: 75) e, armata con una lancia, si fa strada tra i convenuti e fugge al porto, laddove salpa con una barca di pescatori. Come già notato precedentemente i territori settentrionali erano in odore di protestantesimo e "the [*Tametsi*] decree was not published in those districts where Protestantism had gained the upper hand. Thus, in Great Britain, Scandinavia, Prussia, Saxony" (Joyce, 1948: 129): questa vicenda potrebbe dunque essere relegata ad una critica del mondo protestante. In verità, il racconto di Mauricio ha una premessa decisamente ironica: inizia dicendo che "soy cristiano católico, y no de aquellos que andan mendigando la fe verdadera entre opiniones" (*Persiles*, I, 12: 74). Nell'ultima puntualizzazione, come annota García Aguillar, Mauricio "se refiere a los protestantes" (*Ibidem,* n. 17) presentandosi come seguace della "fe verdadera" cattolica; tuttavia poco dopo lo stesso si dichiara "aficionado a la ciencia de la astrología judiciaria" (*Ibidem*), una disciplina che mal si accompagnava alla religione cristiana, i cui libri, peraltro, erano stati messi all'*Indice*. Ovviamente, la dichiarazione di fede di Mauricio appare ancora più ironica se messa a confronto con la pratica dello *ius primae noctis* che, pur avendo tentato di dissuadere non con l'imposizione ma con la persuasione, non era riuscito a sospendere. Del resto, poco prima, Mauricio aveva specificato che "seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecía ser niveladas con la razón, y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguirlas, que tal vez la disimulación es provechosa" (*Ibidem*).

4. CONCLUSIONI

Considerando il gran numero di situazioni presentate, è possibile ora tentare di abbozzare alcune conclusioni, in questo caso più che mai 'provvisorie', su ciò che si nasconde dietro ai matrimoni del *Persiles*. Lo scarso interesse rivolto da Cervantes al concetto di tempo e l'impossibilità di ricostruire una cronologia coerente interna dell'opera, peraltro in grado di abbracciare parecchi decenni, non consente di ipotizzare che tutti i matrimoni contratti siano avvenuti prima del Concilio di Trento ('ante-tridentini'). Anzi, considerando i pochi riferimenti storici presentati – accolti sempre, beninteso, nell'*hic et nunc* dello svolgimento dell'azione – i matrimoni, con l'eccezione di quello di Antonio e Ricla, si sarebbero dovuti celebrare secondo i canoni tridentini.

Chiarire, invece, se si tratti di matrimoni anti-tridentini è di gran lunga più difficile. Tenendo sempre a mente la premessa del presente lavoro –indagare la religione 'in' Cervantes e non 'di' Cervantes– nell'analisi dei matrimoni sono emersi alcuni elementi di distanza dalla Chiesa riformata: la predilezione per il matrimonio clandestino, il sacerdozio laico e l'ambientazione settentrionale. Tuttavia, questo non comporta necessariamente una vicinanza al mondo protestante. Per quanto riguarda il primo punto, pur rifiutando il carattere sa-cramentale del matrimonio, nemmeno le prescrizioni matrimoniali di Lutero prevedevano una libera

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

contrazione di esso: il matrimonio clandestino rappresentava una piaga anche per il mondo protestante e non era considerato valido (Lombardi, 2008). Per quanto concerne, invece, il sacerdozio laico, è indiscutibile che Cervantes invada il campo di una delle questioni più rilevanti della Riforma protestante, rigettata *in toto* dalla Chiesa cattolica. Tuttavia tale coincidenza di pensiero con la riforma di Lutero appare troppo esigua per sostenere una vicinanza di Cervantes alle posizioni protestanti: non c'è alcun tipo di vocazione religiosa nelle azioni di Auristela, dell'amica di Clementa Cobeña e di Magsimino. Discorso a parte merita il riferimento al Settentrione: l'interpretazione di esso come luogo dominato dalla Riforma è una delle principali tesi che sostengono il lavoro di Nerlich, nonché di molti critici fautori della lettura controriformistica dell'opera[57]. Tali interpretazioni potrebbero essere suffragate dalla necessità –più volte richiamata da Auristela– di recarsi a Roma per apprendere i rudimenti della fede, che aveva conosciuto in maniera imperfetta nelle sue terre di origine. In realtà, come bene afferma Antonio Márquez "la peregrinación, y esto es textualmente incontrovertible, no se hace por motivos religiosos; la ha ingeniado la madre de Periandro o Persiles a fin de alejarlo a él y a su amante, Segismunda (Auristela), de la corte por motivos políticos, sucesorios o de preferencias maternales" (1985: 12) e, per dirlo con Martinengo, il Settentrione del *Persiles* "no es necesariamente pensado come protestante" (2015: 7). Il voto di Auristela è, infatti, una giustificazione inventata dalla regina Eustoquia, madre di Periandro: "entre los dos [Periandro y Eustoquia] concertaron que se ausentasen de la isla antes que su hermano viniese, a quien darían por disculpa, cuando no la hallase, que había hecho voto de venir a Roma a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra" (Persiles, IV, 12: 431). Inoltre, è opportuno sottolineare che un settentrione pensato come protestante o, comunque, eterodosso giustifica al massimo i matrimoni di Ricla e Antonio e dei Pescatori, ma non tutti i restanti, ambientati nelle cattolicissime Spagna e Italia.

Il riferimento al Settentrione ha in realtà una precisa ragion d'essere, non legata a questioni dottrinali bensì a questioni narrative: l'inclusione del meraviglioso nei romanzi, senza violare la verosimiglianza, è uno dei problemi cardini nella teoria del romanzo di Cervantes[58]. Nel *Persiles*, come dimostra magistralmente Ruffinatto (1996, 2002 e 2015), il ricorso al meraviglioso viene giustificato attraverso l'ideale autonomia dei personaggi che consente loro di mentire senza che il narratore ne sia colpevole e attraverso l'ambientazione settentrionale. Quest'ultimo *escamotage* era tipico del romanzo bizantino che, come è noto, era solito ambientare le avventure meravigliose in luoghi sconosciuti, dove, non essendoci prove contrarie, poteva aver luogo qualsiasi evento soprannaturale[59].

Posto che la distanza dal Concilio non implica vicinanza al Protestantesimo, per tentare di dipanare il filo della questione può essere utile ragionare in senso contrario, affrontando uno dei passi dell'opera in cui appare un esplicito –e apparentemente positivo– riferimento alla Controriforma. Nel capitolo sette del terzo libro del *Persiles*, al termine del racconto di Ortel Banedre, Periandro afferma che l'uomo può ripudiare la propria moglie in

[57] Carlos Romero Muñoz, parla di "cristianesimo septentrional «imperfecto»" (Cervantes, 2017: 777, n. 431.21). Moreyra legge addirittura nel credo di Ricla un riferimento alla corrente eterodossa dei sociniani (1976).

[58] Per la questione del verosimile e del meraviglioso, *cfr.* Riley (1989). Cervantes utilizza differenti strategemmi; gli esempi più eclatanti, nel *Don Quijote*, sono legati al carattere metanarrativo dell'opera: la finzione del manoscritto e l'articolato gioco di specchi tra l'inaffidabile storico e mago arabo Cide Hamete, il traduttore morisco e il narratore, la pazzia di Don Quijote e l'inganno dei duchi nella *Segunda parte*. Tutti questi elementi consentono di ricondurre avvenimenti inverosimili a invenzioni di Cide Hamete, errori di traduzione, visioni dovute alla pazzia del protagonista e spettacoli creati *ad hoc* dai duchi per il loro divertimento (su questa parte, *cfr.* in particolare Segre, 1974).

[59] Questo stratagemma è ripreso da Tasso che, nei *Discorsi del poema eroico* scriveva: "Dee dunque il poeta schiavar gli argomenti finti, massimamente se finge esser avvenuta alcuna cosa in paese vicino e conosciuto e fra nazione amica, perché fra popoli lontani e ne' paesi incogniti possiamo finger molte cose di leggieri, senza toglier autorità a la favola. Però di Gotia e di Norveggia e di Suevia e d'Islanda o de l'Indie Orientali o di paesi di nuovo ritrovati nel vastissimo oceano oltre le Colonne d'Ercole, si dee prender la materia de' sì fatti poemi" (1964: II, 109).

> otras religiones que en la cristiana, entre las cuales los matrimonios son una manera de concierto y conveniencia, como lo es el de alquilar una casa o otra alguna heredad; pero en la religión católica, el casamiento es sacramento que solo se desata con la muerte, o con otras cosas que son más duras que la misma muerte, las cuales pueden escusar la cohabitación de los dos casados, pero no deshacer el nudo con que ligados fueron. (III, 7: 285)

Attraverso queste righe si può certamente notare un riferimento alla polemica protestante: inizialmente Periandro parla genericamente di 'religione cristiana'; subito dopo però specifica 'cattolica' e sottolinea l'aspetto sacramentale del matrimonio, rigettato da Lutero. Sia Martinengo (2015), sia Garau (2017) colgono gli aspetti critici nei confronti del Protestantesimo e, in particolare, quest'ultimo definisce Periandro "un predicador […] imbuido de la caridad cristiana de corte paulino" (Garau 2017: 15). A ben vedere, però, citando l'equilibrata posizione di Bataillon: "Periandro, al mismo tiempo que da al polaco un consejo práctico, le indica el deber ideal, pero sin aconsejarle que se conforme con él, ya que ninguna ley le obliga a ello" (1964: 245).

Il "sermone" di Periandro va analizzato considerando il contesto in cui viene pronunciato, mettendolo cioè in relazione con l'intero discorso che il giovane protagonista sta rivolgendo ad Ortel. Nel passo successivo, infatti, Periandro avverte il suo interlocutore –con una serie di esempi pratici– che, ripudiando la sua promessa sposa e vendicandosi dell'affronto subìto, andrebbe incontro alla pubblica vergogna e a maldicenze di ogni genere, tant'è che Ortel ringrazia calorosamente Persiles dicendo che "[ha] hablado sobre [sus] años", elogiandone la "discreción" e la "madurez de [su] ingenio". Le affermazioni del polacco alimentano la convinzione che il discorso di Periandro sia decisamente opportunistico e assai simile nello spirito al discorso con il quale Auristela aveva dissuaso Costanza dai suoi propositi di monacazione. Il protagonista, infatti, non desidera ammonire Ortel in quanto i suoi propositi sono ben lontani dalla morale cristiano-cattolica, ma avvertirlo con disincanto della pubblica gogna a cui sarebbe incorso. L'impressione è che Cervantes, lungi dal voler questionare gli aspetti liturgici e formali delle pratiche matrimoniali e prodigarsi in una "defensa del carácter sacramental del matrimonio" (Garau 2017: 16), chiami in causa l'indissolubilità dei matrimoni cattolici per esigenze narrative: i fili narrativi di Ortel e Luisa erano ancora necessari al fine della storia e il completamento della vendetta avrebbe significato esaurire anzitempo le potenzialità narrative dei personaggi.

Depauperare Periandro dalla sua supposta vena di "predicador" non significa tuttavia negare la cattolicità di fondo dell'opera ma affermare piuttosto che la religione non fosse il principale interesse dell'autore: concordo con Rey Hazas, il quale riconosce che "el *Persiles* no es una obra de militancia activa contrarreformista", pur concedendo che Cervantes non "cuestiona el catolicismo oficial" (2008: 94). Occorre dunque tentare di capire quale possa essere la ragion d'essere di questi matrimoni. Si potrebbe obiettare anzitutto che il ritmo frenetico ed incalzante delle avventure da raccontare –e, per il quarto libro, l'approssimarsi della morte dello scrittore– non avrebbe consentito a Cervantes di spendere troppo tempo per descrivere lo svolgimento dei matrimoni tridentini, oppure che, in alcuni contesti, lo sviluppo dell'azione e il tempo del racconto non avrebbe consentito di celebrare matrimoni in *pompa magna*: questo potrebbe essere vero nel caso di Antonio e Ricla o di Renato ed Eusebia –che non avevano a disposizione né sacerdoti né chiese per la celebrazione–, oppure ancora nel caso di Costanza e del Conte –la cui morte incipiente richiedeva un matrimonio rapido–, tuttavia nella maggior parte dei casi non pare esserci l'urgenza di celebrare rapidamente un rituale anti-tridentino e l'esempio principe è il matrimonio di Persiles e Sigismunda: Magsimino avrebbe potuto chiedere a Persiles di promettergli di sposare Sigismunda e non celebrare frettolosamente il matri-

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

monio. L'impressione è che Cervantes, sia nei luoghi in cui descrive ma-trimoni tridentini (*Gitanilla*) sia nei luoghi in cui ciò non avviene (*Persiles*), non abbia in-tenzione di aprire un dibattito religioso, ma scelga di volta in volta la liturgia matrimoniale che ritiene più adatta alle esigenze narrative. Come Avalle-Arce annota al matrimonio pre-tridentino della novella esemplare *La fuerza de la sangre* "para explicar la celeridad con que se efectúa este sacramento matrimonial, Cervantes invita al lector a suponer que la acción ocurrió antes de levantarse el Concilio de Trento" (Cervantes, 1982: II, 169, n. 49). La scelta 'liturgica', dunque, avviene in base alla velocità della narrazione e allo spazio che la velocità del racconto consente di dedicare.

Alla religione è stata data un'importanza tale che si rischia di perdere di vista il fatto che, nel *Persiles*, fosse un aspetto secondario e che Cervantes avesse in mente ben altre questioni[60]: non c'è ragione di credere che i matrimoni dell'ultima opera cervantina siano 'anti-tridentini' nel senso negativo del termine.

Quali sono dunque le 'esigenze narrative' richieste dal *Persiles*? La scelta di matrimoni clandestini potrebbe ricondursi, allora, al genere letterario di riferimento, il romanzo bizantino, rappresentato in massima parte dalle *Etiopiche*. Alberto Navarro González notava che "mientras Heliodoro concede fundamental papel a sacerdotes y sacerdotisas […] y mientras ritos y templos detenidamente descritos son motivo y escenario de importantes acontecimientos, Cervantes elimina de la larga serie de personajes que aparecen en el *Persiles* a clérigos y monjas, y ni siquiera en la Roma papal asistimos a ceremonias religiosas" (1981: 71). L'affermazione del critico è assolutamente pertinente e questa apparente discrepanza può essere sanata interpretando il *Persiles* come un romanzo parodia del genere bizantino, parodia che implica, dunque, l'utilizzo alla rovescia di forme costitutive del genere di riferimento, ivi comprese i riferimenti alla religione[61]. Citando le parole di Ruffinatto: "el *Persiles* admite y requiere por los menos dos lecturas: una segmental, que se fija principalmente en el desarrollo de los varios acontecimientos, en la calidad de las aventuras […], y otra lectura, sobresegmental, dispuesta para captar los matices paródicos diseminados con abundancia a lo largo del curso narrativo" (2015: 225). Come in uno specchio rovesciato, al tempio che fa da scenografia alla meravigliosa descrizione dell'innamoramento di Teagene e Cariclea, si sostituisce il

[60] Come scrive Mercedes Blanco: "en definitiva el texto posiblemente no contiene respuesta a ninguna cuestión religiosa, moral o filosófica y sí en cambio múltiples sugerencias que invitan a convencerse de que no hay discurso que no deba matizarse, juicio que no deba relativizarse, ni verdad que no participe de la ficción" (Blanco, 1995: 634). Vale dunque la conclusione del lavoro di Mariarosa Scaramuzza Vidoni sui mondi cristiani nel *Persiles*: "la religiosità, piuttosto avulsa da riti e strutture istituzionali, dei cristiani sparsi nelle isole nordiche" e, come si è visto, questo vale anche nelle cattolicissime Spagna e Italia, "contribuisce a farci pensare che l'intenzione fondamentale di Cervantes non stia nell'esaltazione di una religiosità controriformistica, connessa alla suddetta contrapposizione tra un Nord tenebroso e pagano e una Roma radiosa. Tale intenzione andrà quindi cercata altrove" (1995: 92). Si consideri anche l'equilibrata posizione di Bataillon: "no tenemos razón ninguna para creer que Cervantes añore *in petto* la libertad anterior al Concilio, libertad condenada por los mejores espíritus del siglo, católicos o heterodoxos. No tiene necesidad de alistarse en la ortodoxia de Trento: está en la ortodoxia del siglo XVI, en la que se alistaron los Padres del Concilio no sin la aprensión de tener que codearse en ella con los hereticos protestantes. Cervantes, en este capítulo, no es ni revolucionario ni «reaccionario»" (1964: 254).

[61] Sugli aspetti parodici del *Persiles* nei confronti del romanzo bizantino mi ripropongo di parlarne in un futuro contributo. Tuttavia, è interessante annotare in questa sede la posizione di Ignacio Arellano-Torres che utilizza per il *Persiles* la formula di "*peregrinatio* picaresca", che ben può essere contrapposta al concetto di "peregrino andante" di Vilanova (1949). In particolare, Arellano-Torres scrive che "dentro del mismo *Persiles* Cervantes manifesta esa capacidad de metamorfosis del género, a la que añade su capacidad inventiva y su genio creador, que le permite una compleja mixtura innovadora de diferentes categorías convirtiendo la peregrinación de sus protagonistas en una red híbrida de relatos de viaje cuya trayectoria es una exploración no solo de espacios, sino sobre todo de textos, perspectivas y modelos narrativos" (2017: 241). Lungi dall'essere una riproposizione in ottica cristiana delle peregrinazioni bizantine, il *Persiles* contiene al suo interno spunti parodici che non possono essere trascurati e gli influssi della picaresca meritano di essere indagati più approfonditamente, si pensi alle menzogne di cui gli eroi eponimi Persiles e Sigismunda si rendono colpevoli.

monastero di Guadalupe, nel quale il fratello di Feliciana sguaina la spada per vendicarsi. Un ulteriore aspetto di vicinanza parodica può essere costituito proprio dai matrimoni pagani, dei quali ottimo esempio è proprio quello di Teagene e Cariclea: "Idaspe […] prese per mano Cariclea e Teagene e disse: «O voi che siete qui presenti, poiché questi avvenimenti si sono svolti in tale maniera per volontà degli dei, sarebbe cosa empia opporsi. Perciò davanti agli dei che così hanno disposto e davanti a voi, che vi mostrate docili ai loro voleri, dichiaro questi due giovani uniti dal vincolo del matrimonio e li autorizzo a vivere insieme per procreare figli legittimi" (Eliodoro, 1987: 595)[62]. Tali matrimoni prevedevano delle solenni celebrazioni, tuttavia esse rappresentavano il momento della pubblicizzazione del matrimonio e non il rito che avrebbe dovuto sancire il matrimonio. Davanti agli dèi, infatti, i protagonisti delle *Etiopiche* sono già sposati, come afferma Idaspe. I matrimoni clandestini del *Persiles* e i sacerdozi laici sono dunque la forma più vicina alle unioni pagane e certamente il massimo che poteva essere concesso in un romanzo bizantino –serio o parodico che sia– pubblicato negli anni della Controriforma.

La ragione prettamente narrativa è accompagnata, però, con una frequenza notevole, da personaggi che potrebbero mentire –Renato, Feliciana, Isabela e Augustina–, da personaggi che agiscono in modo imprevedibile –Ruperta e Costanza– e da personaggi che ricevono un matrimonio improvvisato da un laico, come Carino, Leoncia, Solercio, Selviana, Clementa, Tozuelo e gli stessi Persiles e Sigismunda. Tutte queste particolarità –che prescindono dal tipo di liturgia adottata– hanno come denominatore comune l'ideale autonomia dei personaggi: Piluso propone, in questo senso, una riflessione interessante: "Cervantes cree y sigue las reglas canónicas en cuanto al matrimonio; pero deja que sus personajes sigan su propia voluntad como entes reales. El les dota de libre albedrio, y ellos son responsables de sus actos. El sólo los anota como historiador" (*Ivi*: 81). Tralasciando il riferimento al Cervantes-uomo, il gioco letterario del *Persiles* è costruito in modo che l'autore non sia il diretto responsabile delle azioni inverosimili dei suoi personaggi e tale costruzione consente a molti personaggi dell'opera di essere mentitori[63]. Tuttavia il quarto libro del *Persiles*, in cui si manifesta una "subdola e, come tale, poco percettibile sovrapposizione della dimensione metanarrativa sul tessuto diegetico" (Ruffinatto, 2002: 114), presenta una innovativa consapevolezza da parte dei personaggi del prossimo fine delle loro potenzialità diegetiche: il matrimonio tra gli eroi eponimi, infatti, rappresenta l'inappellabile conclusione del romanzo. Tra gli aforismi che la comitiva del *Persiles* offre al libro del "gallardo peregrino" spicca quello di Deleasir, che recita: "sobre todas las acciones de esta vida tiene imperio la buena o la mala suerte, pero más sobre los casamientos" (IV, 1: 379). Questa potrebbe essere una sorta di chiave di lettura: il matrimonio è l'esempio principe delle 'azioni della vita' ed è, nello specifico, un motore narrativo for-midabile, che muove e incastra come in una grandissima tela narrativa, tutti i personaggi dell'opera. Nell'aforismo non c'è un riferimento alla volontà di Dio, ma al caso e l'unico grande artefice della buona e della cattiva sorte non è altro che il nostro autore. Non è una coincidenza, infatti, che poche righe prima si verifichi un dialogo tra Periandro e Auristela in cui la donna domanda: "¿que haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima

[62] "El rey Hidaspes, que también entendía la lengua natural de aquellas gentes, tomando por las manos a Cariclea y a Teágenes, oíd todos los que aquí estáis presentes, comenzó a decir: pues todas estas cosas vienen por la voluntad y querer de los dioses, no es lícito resistirlas, por tanto llamando por testigos a los mesmos que las determinaron y predestinaron, y a vosotros también, que con vuestro consentimiento mostraís seguir lo que ellos ordenan, yo declaro que ayunto estas dos personas en solemne matrimonio, y los permito estar y vivir juntos, como legítimamente casados, para poder procrear y tener hijos" (Eliodoro, 1615: 284*v*-285*r*). Si noti la vicinanza tra le azioni e le affermazioni di Idaspe e quelle di Auristela in occasione del matrimonio dei Pescatori.

[63] "Ad aumentare lo spessore delle misure protettive contro l'emergenza dell'inverosimile contribuisce anche l'attenta e prudente disposizione delle voci narranti, nel senso che la responsabilità delle narrazioni più compromettenti viene sempre affidata ad intermediari, cioè a personaggi agenti nel duplice ruolo di narratori intra e omodiegetici" (Ruffinatto, 2002: 96-97).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

nuestros cuellos?" e il protagonista risponde: "como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice de ella desde el principio hasta el cabo, así yo no puedo responderte agora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte" (*Ivi*: 376). Nella risposta di Periandro si legge un esplicito richiamo alla "buena suerte" che –come nell'aforisma di Delasir– "tiene imperio […] sobre los casamientos": di nuovo, nessuna Divina Provvidenza regola il matrimonio ma l'autore che scrive. La conclusione, del resto, è caustica, per usare le parole di Ruffinatto: "neppure l'esperto Periandro, il narratore più amato e più invidiato dai suoi narratari, riesce a dare una riposta a questo angosciante interrogativo" (2002: 114). Giungendo alla fine della loro esistenza letteraria, i personaggi –nel grandissimo gioco inventato da Cervantes– si accorgono che le loro potenzialità diegetiche sono esaurite e che l'autore del libro rimane il vero artefice della loro buona e cattiva sorte, capace di disporre di loro a proprio piacimento e per i propri scopi e di condurli al matrimonio o alla separazione. Potrebbe essere anche questo il sottile filo del mondo narrativo dal quale Cervantes si congeda con meravigliose e imperiture parole: "tiempo vendrá quizá donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta y lo que sé convenía" (*Persiles*, Prólogo: 15).

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Bibliografia

ALBERIGO, Giuseppe, Giuseppe DOSSETTI, Perikles P. JOANNOU, Claudio LEONARDI, Paolo PRODI, edd. (1991) *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, ed. bilingue, trad. it. Angelina Nicora Alberigo, Bologna, Centro editoriale dehoniano.

ARELLANO-TORRES, Ignacio D. (2017) "Hibridación en el género bizantino. Los viajes en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»", en *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, ed. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez, New York, Idea, pp. 227-242.

ARMAS WILSON, Diana de (1991) *Allegories of Love. Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*, Priceton-New Jersey, Princeton University Press.

ARMSTRONG-ROCHE, Michael (2011) "Un replanteamiento paradoxográfico de la ortodoxia religiosa, política y social en Cervantes: el mito gótico y el episodio de Sosa y Leonor en el *Persiles*", en *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, ed. Carmen Rivero Iglesias, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 15-32.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1969) "Introducción", en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia.

BATAILLON, Marcel (1964) "Cervantes y el «matrimonio cristiano»", en Id., *Varia lección de clásicos españoles*, trad. es. José Pérez Riesco, Madrid, Greidos, pp. 238-255.

BLANCO, Mercedes (1995) "Literatura e ironía en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»", en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto universitario orientale, pp. 625-635.

CANAVAGGIO, Jean (2006) "reseña a Michael Nerlich, *Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (Presses Universitaires Biaise Pascal, Clermont-Ferrand 2005)", *Criticón*, 96, pp. 225-232.

CASALDUERO, Joaquín (1947) *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana

CASTRO, Américo (1925) "El pensamiento de Cervantes", *Revista de Filología Española*, anejo VI, Madrid, Hernando.

CERVANTES, Miguel de (1969) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia.

—— (1982) *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, 3 vv., Madrid, Castalia.

—— (1996) *Le avventure di Persiles e Sigismonda*, ed. e trad. it. Aldo Ruffinatto, Venezia, Marsilio.

—— (1997) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

—— (2017) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández (texto crítico y historia del texto), Ignacio García Aguilar (notas a pie de página), Carlos Romero Muñoz (notas complementarias) y Isabel Lozano Renieblas (estudio crítico), Madrid, Real Academia Española.

ELIODORO (1615) *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea: añadida la vida del autor, y una tabala de sentencias y cosas notables*, trad. es. Fernando de Mena, Madrid, Alonso Martín.

—— (1987) *Le Etiopiche*, ed. e trad. it. Aristide Colonna, Torino, UTET.

ERASMO DA ROTTERDAM (2004) *Scritti religiosi e morali*, ed. Cecilia Asso, Torino, Einaudi.

FORCIONE, Alban K. (1972) *Cervantes' Christian Romance. A Study of «Persiles y Sigismunda»*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press.

GARAU, Jaume (2013) "Predicación y ortodoxia en el «Persiles»", *Anales Cervantinos*, XLV, pp. 241-268.

—— (2017) "A vueltas con la ortodoxia en el «Persiles»", en *El parnaso de Cervantes y otros parnasos*, ed. Abraham Madroñal y Carlos Mata Induáin, New York, Idea, pp. 13-35.

JOYCE, George H. (1948) *Christian Marriage: An Historical and Doctrinal Study*, London, Sheed and Ward.

LEE-KENNEDY, Ruth (1979) "Sobre la relación de Tirso con Cervantes", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, pp. 225-288.

LOMBARDI, Daniela (1996) "Fidanzamenti e matrimoni dal Concilio di Trento al '700", in *Storia del matrimonio*, ed. Michela De Giorgio e Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari, Laterza.

—— (2008) *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Bologna, Il Mulino.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1998) *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

—— (2008) "Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes", en *Cervantes y las religiones*, ed. Ruth Fine y Santiago López Navia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 361-375.

—— (2014) *Cervantes y los retos del «Persiles»*, Salamanca, Semyr.

—— (2017) "La última novela de Miguel de Cervantes", in Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández *et alii*, Madrid, Real Academia Española.

MÁRQUEZ, Antonio (1985) "La ideología de Cervantes: El paradigma «Persiles»", *Insula*, 467, pp. 1, 12-13.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1975) *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

MARTINENGO, Alessandro (2015) "El tema del matrimonio de las «Novelas Ejemplares» al «Persiles»: sacerdocio institucional y sacerdocio laico", *Anuario de estudios cervantinos*, 11, pp. 317-328.

MATA INDURÁIN, Carlos (2005) "Bodas místicas vs bodas humanas en el «Persiles» de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela", en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, ed. Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz, Madrid, Visor, pp. 95-112.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1992) *Historia de los heterodoxos españoles*, II, Madrid, C.S.I.C.

MOLHO, Mauricio (1995a) "Algunas observaciones sobre la religión en Cervantes", in *Atti delle giornate cervantine*, ed. Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro e Antonella Cancellier, Padova, Unipress, pp. 11-24.

—— (1995b) "Filosofia natural y filosofia racional: sobre el concepto de astrología en «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»", en *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Gallo, pp. 673-679.

MOREYRA, Carlos Alberto (1976) "Los credos del «Persiles»", *Megafon*, II, 4, pp. 157-179.

MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2007) "Ortel Banedre, Luisa y Bartolomé: análisis estructural y temático de un episodio del «Persiles»", *Criticón*, 99, pp. 125-158.

—— (2008) "«Los vírgenes esposos del *Persiles*: el episodio de Renato y Eusebia", *Anales cervantinos*, XL, pp. 201-224.

—— (2017) "«No me acabo de desengañar si esta doncella está loca o endemoniada»: Análisis del episodio de la dama de verde, Isabela Castrucho («Persiles», III, XIX y XX-XXI)", *Studia Aurea*, 11, pp. 429-459.

—— (2019) "El episodio de Antonio, el "bárbaro español", y su familia («Persiles», I, V-VI y III, IX)", en *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio de la Asociación de Cervantistas*, ed. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 231-240.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1981) *Cervantes entre el Persiles y el Quijote*, Salamanca, Ediciones Universidad.

NERLICH, Michael (2005) *El «Persiles» descodificado o la «Divina comedia» de Cervantes*, trad. es. Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.

PANGALLO, Maria Consolata (2017) "Una magnifica intrusione", in *23 aprile 1616: Cervantes e Shakespeare diventano immortali*, ed. Franco Marenco e Aldo Ruffinatto, Bologna, Il Mulino, pp. 249-260.

PERCAS DE PONSETI, Helena (1975) *Cervantes y su concepto del arte*, 2 vv., Madrid, Gredos.

PILUSO, Robert V. (1967) *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*, New York, Las Americas Publishing Company.

REY HAZAS, Antonio (2008) "La palabra 'católico': cronología 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*, ed. Alexia Dotras Bravo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 87-133.

RILEY, Edward C. (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. es. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus.

Romero Muñoz, Carlos (1997) "Introducción", en Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.

Ruffinatto, Aldo (1996) "L'avventura infinita di Persiles e Sigismonda", in Miguel de Cervantes, *Le avventure di Persiles e Sigismonda*, trad. it. e ed. Aldo Ruffinatto, Venezia, Marsilio.

—— (2002) *Cervantes. Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci.

—— (2012) "Cervantes frente a Cinthio: un curioso juego triangular", *Anales Cervantinos*, 44, pp. 11-36.

—— (2015) *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa (1995) "Mondi cristiani nel «Persiles»", in *Atti delle giornate cervantine*, ed. Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro e Antonella Cancellier, Padova, Unipress, pp. 75-92.

Segre, Cesare (1974) "Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel «Don Chisciotte»", in Id., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, pp. 183-219.

Stegmann, Tilbert Dídac (2007) "reseña a Michael Nerlich, *Le «Persiles» décodé, ou la «Divine Comédie» de Cervantes* (Presses Universitaires Biaise Pascal, Clermont-Ferrand 2005)", *Iberoamericana*, 25, pp. 238-239.

Tasso, Torquato (1964) *Discorsi dell'Arte poetica e del Poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza.

Vilanova, Antonio (1949) "El peregrino andante en el «Persiles» de Cervantes", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 22, pp. 97-159.

Zugasti, Miguel (2005) "Matrimonio y matrimonios en el «Persiles» de Cervantes", en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, ed. Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz, Madrid, Visor, pp. 65-94.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3216
Artifara, ISSN: 1594-378X

Las (im)posibilidades traductológicas en el ámbito de la poesía oral de improvisación

DANIELA ZIZI
Universidad de Cagliari

Resumen
El artículo plantea algunas alternativas y posiciones teóricas sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir la poesía oral improvisada, y somete a discusión algunas cuestiones derivadas de tal empresa. La primera consiste en la conversión de la oralidad en escritura a través de la transcripción del discurso poético y la segunda nos remite a aquellas que se derivan de su traducción. Es preciso tener en cuenta, además, que ambas temáticas están sometidas no solo a la exigencia poética de la métrica y la rima en el momento de la formulación oral, sino que también se encuentran bajo el imperio de la improvisación, en tanto que exégesis (en su sentido de explicación e interpretación) de la creación poética.

Abstract
The article sets out some alternatives and theoretical positions on the possibility or impossibility for the translation of orally improvised poetry, discussing some of the problems arising from this attempt. The first involves the conversion of orality into writing through the transcription of the poetic discourse, the second one refers to the questions emanating from its translation. It is essential, moreover, to take into account that both of them are subjected not only to the poetic demand of metric and rhyme during the oral formulation, but also to the rule of improvisation, as exegesis of poetic creation.

La traducción del texto poético es tal vez el aspecto que ha desatado las polémicas más agrias dentro de la traductología. Hasta quienes no se ocupan de la traducción suelen tener su opinión al respecto, lo que ha generado no pocas perogrulladas.
Bruno Osimo

1. POESÍA ESCRITA Y POESÍA ORAL DE IMPROVISACIÓN

Ningún discurso que aborde la Poesía, al menos en la tradición grecolatina, puede eludir la *Poética* de Aristóteles, esa obra "[…] generalmente reconocida como la piedra angular de los estudios literarios en el dominio cultural occidental." (Dolezel, 1997: 31). Un texto seminal que sigue generando ríos de tinta en forma de reflexiones y argumentos sobre las "artes de la imitación". Desde entonces, al hablar o escribir sobre Poesía parece que nos estemos refiriendo de forma natural a la poesía escrita, a la poesía con mayúscula, esa que representa la tradición culta, esa tradición secular que asienta sus pies en la escritura como seña, no solo de identidad sino también de legitimidad sobre cualquier otra producción no escrita. Esta argumentación

Daniela ZIZI, "Las (im)posibilidades traductológicas en el ámbito de la poesía oral de improvisación", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 233-252.
Recibido il 15/02/2020 · Aceptado el 16/04/2020

nos conduce a la "poesía oral", por emplear la terminología de Paul Zumthor (1991), o a la "poesía popular", denominación preferida por folcloristas de finales del siglo XIX y principios del XX, también enmarcada en la "tradición oral" de antropólogos y otros científicos sociales y que nosotros denominaremos, a partir de ahora, "poesía oral de improvisación" o "poesía de improvisación oral" indistintamente, y sobre la que incidiremos más adelante para abordar algunas cuestiones traductológicas en relación con las producciones poéticas.

Ahondando sobre el argumento anterior, mientras la Poesía escrita entraba por derecho a formar parte de la tradición literaria occidental, la improvisación oral poética quedó constreñida y relegada a los contextos rurales locales, en cuanto que se consideraba una producción popular, fruto de clases sociales iletradas, por no decir analfabetas, y por lo tanto, exenta del rigor que la Poética clásica exigía; razón la por la que, de algún modo, fue condenada a un "no espacio", a un "no lugar" en el "mundo de las letras". De hecho, ni la historia de la Literatura en general, ni la Poética como disciplina literaria en particular, se han hecho apenas eco de esta modalidad de creación poética. Algo que se puede corroborar si analizamos, por ejemplo, los cinco extensos volúmenes sobre *Historia de la literatura española* de Juan Luis Alborg (publicados entre 1981 y 1996); o la monumental obra titulada genéricamente *Manual de literatura española*, desarrollada en catorce gruesos volúmenes, más dos dedicados a índices y cronologías, por Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, publicados entre 1981 y 2005; también la *Historia de la literatura española* de Alan Deyermond (1994), publicada originalmente en 1971. Y, con relación a la Poética, textos como *Historia breve de la poética* de Lubomír Dolezel (1997); *Teoría y práctica de la función poética* de Javier Del Prado (1993); *Poesía* de Rafael Núñez Ramos (1998); *La Poética: Tradición y Modernidad* de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988); *De poética y poéticas* de Fernando Lázaro Carreter (1990) o *Pragmática del discurso lírico* de Ángel Luján Atienza (2005), entre otros. Parece, en todo caso, que el único periodo/espacio histórico en el que la poesía oral, recitada o cantada ha tenido cabida en el seno de la Literatura, haya sido en la Edad Media y, más concretamente, dentro de la poesía juglaresca y en la épica medieval, mientras que la improvisación sigue siendo un aspecto esporádico, residual o simplemente ignorado por desconocido. De hecho, ninguno de los autores arriba citados, con sus correspondientes obras, y especialmente los relacionados con la Poética, aporta comentario o argumento alguno sobre la poesía oral de improvisación. Por el contrario, es preciso destacar los trabajos de Paul Zumthor, dirigidos principalmente a establecer algunos principios teóricos y metodológicos para someter a examen tanto la poesía oral como las producciones de la literatura medieval desde el siglo IX al siglo XV (Zumthor, 1989; 1991).

Sin embargo, pese a ese olvido secular por parte de la tradición "culta", la poesía oral de improvisación, fue reconocida por la UNESCO y declarada Patrimonio Cultural Inmaterial en el año 2003. Declaración, a nuestro juicio un tanto tardía, ya que –dicho con cierta ironía– quizá alguien debió de sufrir un intenso ataque de sentido común al darse cuenta de que tantas sociedades que la practican no podían estar equivocadas al pensar que los avatares y vicisitudes de la existencia humana pueden ser cantados en poesía, eso sí, en poesía oralmente improvisada. De hecho, esta modalidad de creación poética, en tanto que práctica cultural que existe en numerosos países y culturas, ofrece un mosaico enormemente diverso en relación a sus formas, a sus contextos y a sus contenidos; todas estas prácticas culturales, sin embargo, tienen algo en común: en su puesta en escena, en tanto *performances*, operan como reforzadores de la identidad cultural y como elementos socializadores de primer orden. Esta diversidad cultural nos permite remarcar el carácter de *generalidad* de esta práctica oral, es decir, no se trata de un fenómeno puntual o característico de un reducido conjunto de grupos sociales o culturales, más bien constituye un medio expresivo y creativo que ha sido y sigue siendo utilizado en casi

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

todos los continentes por distintas culturas y colectivos humanos que le dan formas, estructuras y contenidos diversos[1].

Respecto a la poesía oral de improvisación en España, es obligado mencionar el *bertsolarismo* vasco (véanse Garzia, Sarasua y Egaña, 2001 y Garzia, 2012), la *regueifa* en Galicia (véase Pinheiro Almuinha, 2016), las *corrandes* y el *glosat* en Cataluña e Islas Baleares (véanse Munar, 2003; Sbert y Garau, 2000), el *trovo murciano* (véase Criado, 2008) y el *trovo alpujarreño* en Granada y Almería (véase Del Campo, 2006), así como el *punto cubano* de las Islas Canarias (véase Trapero, 2002).

En relación con la poesía oral improvisada en América Latina, se trata de una práctica cultural enormemente extendida en numerosos países, tales como la *Payada* en Argentina, las *Cantorías* en Brasil, la *Topada* en México, la *Trova Antioqueña* en Colombia, la *Payada* de Uruguay, el *Contrapunto* en Venezuela, el *Socabón* en Perú, la *Paya* en Chile o la *Controversia* en Cuba. Hay que señalar que, en este último país, el *Repentismo* ha tenido una mayor incidencia social y cultural debido, entre otras circunstancias, a que en el año 2000 se creó una Cátedra Experimental de Poesía Improvisada, con sede el Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, y un año después nació el Centro Iberoamericano de la *Décima y el Verso Improvisado* (CIDVI), institución destinada a propiciar el estudio y la promoción de la *décima* y sus cultores en Iberoamérica (véanse Leyva, 2002; Díaz-Pimienta, 2014).

En Italia, la poesía oral improvisada, denominada *poesia estemporanea*, aunque también se usa genéricamente el término de *canto a braccio*, está representada tanto en la Toscana, en el Lacio, como en los Abruzos, donde los poetas improvisadores reciben el nombre de *cantastorie* y *stornellatori*, así como en las islas de Sicilia (*cuntastorie*) y Cerdeña (*sos poetas* o *sos cantadores*). La estrofa más usada en general, la de los *stornellatori*, es la *ottava rima*, también llamada octava real, una estrofa de ocho versos endecasílabos que riman en consonante, los seis primeros de forma alterna y los dos últimos entre sí, cuyo esquema es AB AB AB CC y sus variantes (véanse Kezich, 1981, 1982; Chechi, 2008)[2].

2. POESÍA Y TRADUCCIÓN

Antes de abordar los dos tópicos con los que se inicia este apartado, conviene ser conscientes de la vastedad del área de conocimiento de la traductología, de la amplitud de sus teorías y métodos, de la complejidad del proceso traductor y de los cuantiosos problemas inherentes a la traducción en la medida que supone, de base, un ejercicio de interculturalidad inevitable[3]. Sin pretender entrar en la exposición y propuestas de los autores más relevantes en este campo disciplinar, no podemos menos que citar algunos de los especialistas más representativos, como Vinay (1975); Nida y Taber (1986); Nida (2012); Hatim y Hason (1995); Morini (2007); Hurtado Albir (1990, 2008); Eco (2009, ed. orig. 2003); Newmark (2016), entre otros muchos.

[1] Cabe citar, entre otras modalidades, el *Zajal*, género de poesía popular libanesa (inscrito en la lista de la UNESCO en 2014); el duelo poético *Tsiattista* de Chipre (inscrito en 2011); la poesía cantada tradicional de los beduinos de los Emiratos Árabes Unidos y del Sultanato de Omán denominada *Al–Taghrooda* (inscrito en 2012); el arte de la improvisación, llamado *aitys* que se practica en Kazajistán y Kirguistán (inscrito en 2015). Véase la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, disponible en: https://ich.unesco.org/es/listas [Consultado el 02-02-2020]. Para ver la totalidad de modalidades de poesía oral de improvisación puede consultarse el "Mapa mundial del canto improvisado" en: https://www.mintzola.eus/eu/kulturartea/mapa [Consultado el 20/01/2020].

[2] Estrofa característica de los poemas narrativos renacentistas, también empleada para los cantos épicos como, por ejemplo, en Orlando Innamorato, de Matteo Maria Boiardo; en Orlando Furioso, de Ludovico Ariosto o en *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso.

[3] Para una discusión en profundidad sobre los problemas de interculturalidad en el campo de la traducción, véanse las distintas aportaciones contenidas en la compilación *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*, a cargo de Penas Ibañez y Martín Martín (2009), una obra de referencia para afrontar la indisociable relación entre traducción y cultura.

Otras propuestas más actuales se pueden encontrar en textos de varios autores en los que se afrontan diversas problemáticas relativas a los nuevos planteamientos teóricos y metodológicos sobre la traducción, como en los editados por Penas Ibáñez (2015), Calvo (2012) o Rubio Tovar (2013) y, cada vez más, en páginas web especializadas en el campo de la Interpretación y de la Traducción.

Tratando, ahora sí, el binomio poesía-traducción, parecería redundante afirmar que mucho se ha escrito y teorizado sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir poesía, si no fuera por el hecho de que, como apunta la cita que da comienzo a este texto, existen tantas formulaciones, propuestas, alternativas, prescripciones o posiciones como autores que se decantan, proclaman, afirman o sostienen sus visiones particulares sobre la traducibilidad o intraducibilidad de los textos poéticos. Así, por ejemplo, hay autores que no dejan lugar a dudas al afirmar claramente su postura, como el traductor Luis Martínez de Merlo el cual, en el arranque de uno de sus trabajos, con una frase taxativamente lapidaria, sostiene lo siguiente: "Repitámoslo bien alto de una vez por todas: la traducción de poesía es imposible." (Martínez, 1997: 42). Para este autor la traducción de poesía constituye una tarea legítima e indispensable, un ejercicio de "trasvase" al que hay que reconocerle unos determinados márgenes y unos límites precisos para poder obtener un "algo", sobre el que advierte, sin embargo, que:

> […] *ese algo* que se trasvasa no es un contenido, una información, sino una totalidad que se pretende básicamente poética, y que, por tanto debería proporcionar al receptor la misma experiencia, y provocar en él la misma impresión, formulado en una lengua o en la otra. (Martínez, 1997: 45)

Otros argumentan su propuesta traductológica apoyándose en una concepción esencialista sobre la naturaleza misma de la poesía, a la que no es posible despojar de sus elementos constitutivos y sustanciales. Así, Silles Artés sostiene que

> [...] la poesía es prosa con algo más. O dicho de otra manera, si a un poema se le desliriza, si se le despoja de los efectos que le confieren entidad de poesía, queda convertido en un cuerpo desnudo, en una criatura en cueros, en un texto de prosa. (Silles Artés: en línea, p. 7)[4]

Y continúa diciendo:

> El traductor que se limita a trasladar la prosa de un poema, ese cuerpo desnudo al que nos hemos referido, lo tiene mucho más llevadero que el que, con más ambición, se proponga trasladar o transmitir poesía. Su faena se restringe al constituyente semántico básico del poema. Este traductor, al que podríamos llamar "pragmático", se aplica a trasladar lo que dice el poeta, dejando a un lado el cómo lo dice. (Silles Artés: en línea, p. 7)

Un posicionamiento más inclusivo, hasta podríamos decir maximalista por la amplitud de su propuesta, es el sostenido por Aina Torrent-Lenzen respecto de lo que entiende por *traducción poética*:

> […] por *traducción poética* entiendo no solamente la traducción de poesía, sino sobre todo la labor del traductor como *recreador* del texto original: en una nueva lengua,

[4] No sabemos si Paul Valéry estaría muy de acuerdo sobre la desnudez del poema a la que alude Silles Artés, especialmente cuando aquel sostenía en una de sus célebres sentencias que "todo poema que no tenga la precisión de la prosa no vale nada".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

> para un nuevo público con unos horizontes culturales específicos y en base a unos planteamientos (teóricos, estéticos, etc.) determinados." (Torrent-Lenzen, 2006: 27)

Además, añade que los poemas en los que el contenido y la forma se funden inseparablemente son aquellos para los que el traductor debería plantearse si quiere o debe llevar a cabo una traducción poética; de lo contrario "todo podría quedar destruido al mínimo cambio formal: cualquier infracción de estas interrelaciones nos parece un atentado contra la obra"(Torrent-Lenzen, 2006: 27)[5].

Los partidarios de una *recreación o* una *reescritura* o, como apunta Barjau (1995: 74), un *trasplante poético*, abogan incluso por incorporar la traslación del sentimiento o las posibles emociones contenidas en las construcciones poéticas a un texto que, en realidad, obedecería más a la subjetividad del traductor al proponer un texto nuevo, un poema diferente, con rimas no ya del poeta originario sino del traductor, lo que en opinión de Martinez (1997: 53) "nos llevaría a graves distorsiones de sentido y de estilo". En la misma línea se manifiesta Esteban Torre, afirmando que en el texto meta la rima no se considera un factor relevante que tenga que ser necesariamente reproducido (Torre 1994: 166)[6]. Por otra parte, no son pocas las propuestas metodológicas sobre la traducción poética según los objetivos perseguidos por el traductor. Así, según Holmes (1995: 239 y ss.) existen la traducción *mimética* y la *analógica*, que buscan en la lengua de destino la forma equivalente a la del poema de partida; la traducción *orgánica*, que se deriva del contenido y, finalmente, la traducción *ajena*, que se aleja tanto de la forma como del contenido del original.

Bruno Osimo, a la hora de hablar de traducción poética, ilustra diferentes enfoques traductológicos dependiendo de cuál sea la finalidad de la obra a traducir: desde el *acceso directo al original,* en el que se dota de un aparato crítico al poema original; la *traducción filológica*, basada sustancialmente en el respeto filológico del prototexto, hasta la *traducción poética* o *traducción de autor*, en la que se crea una nueva poesía, pasando por una *transposición cultural*, en la que se proponen homólogos culturales de las formas poéticas entre dos culturas[7].

No obstante las diferentes posturas aquí expuestas, al menos en términos generales, la mayor parte de los teóricos y traductores que abordan los problemas derivados de la traducción de poemas escritos, coinciden en que la recreación no consiste en la imitación, sino en la reproducción de un efecto análogo al del poema original. La recreación de los contenidos poéticos no se sitúa tanto entre la dicotomía traducción literal y la traducción libre sino a medio camino entre la literalidad y la interpretación[8]. Un intersticio conceptual lleno de (im)posibilidades traductológicas que, a continuación, pasamos a explorar.

3. SOBRE LAS (IM)POSIBILIDADES TRADUCTOLÓGICAS

Del mismo modo que la Literatura y la Poética redujeron durante siglos la poesía oral de improvisación a la dimensión de la inexistencia, confinándola si no al olvido sí al menos al ostracismo académico (Armistead, 1994; Trapero, 2008; Díaz-Pimienta, 2014), la Traductología, en

[5] Ahora bien, desde este estricto postulado teórico cabe preguntarse cómo tendríamos que valorar, por ejemplo, los trabajos de traducción de Luis Astrana Marín (1941), quien aun eligiendo la traducción en prosa de las obras completas de William Shakespeare, constituye uno de los hitos en la historia de la traducción.

[6] Por el contrario, esta alternativa traductológica es considerada como anatema por Torrent-Lenzen (2006: 30) al entender que semejante propuesta no es sino "el triunfo de la incapacidad y considero urgente y primordial distanciarse totalmente de este valor que parece imperar entre críticos y traductores españoles".

[7] Para el conjunto de enfoques traductológicos propuestos y analizados en profundidad por este autor, véase Bruno Osimo, "La traducción poética", *Curso de traducción* (en línea).

[8] Para una discusión sobre estas cuestiones remitimos a los trabajos de autores como Paz (1971), Lefevere (1975), Schneider (1978), Etkind (1982), Meschonnic (1999), Pilkington (2000), Buffoni (2004) y Viaggio (2002; 2004: 211-246). Todos ellos, textos fundamentales para comprender la complejidad teórica que subyace en la traducción literaria y, más específicamente, en la traducción poética.

tanto que disciplina, ha permanecido ciega, sorda y muda ante ese Patrimonio Cultural Inmaterial que hemos descrito páginas atrás, adscribiéndose fielmente a la noción de que la única, si no la auténtica, posibilidad traductológica en relación con la poesía debería circunscribirse a las producciones poéticas que tiñen con caracteres negros el blanco del papel. Esto es exactamente lo que se desprende de las tipologías, de las estrategias y modalidades que hemos venido exponiendo con cierto detalle enumerador: todas ellas parecen "pensadas" para un género literario concreto: la poesía escrita que genera como consecuencia inexorable un inmenso vacío conceptual, un verdadero agujero negro traductológico, un lugar ignoto en el que, haciéndonos eco de las palabras de Martínez (1997: 45), se nos niega la posibilidad de poder "extraer *un algo* que ha sido formulado previamente en una lengua y formularlo en otra, depositarlo en otra, procurando con todo amor, cuidado y habilidad, que se pierda lo menos posible de *ese algo* en la operación." Llegados a este punto, cabría preguntarse cómo traducir ese *algo* que no se reconoce como tal o cuáles serían los planteamientos teóricos más adecuados para traducir un tipo peculiar de producción poética –la poesía oral improvisada– que, por su propia naturaleza, nace y muere desvaneciéndose en el aire en el momento mismo de su creación, esto es, nada más traspasar el umbral de la boca del poeta. Para obtener respuestas a estas cuestiones, debemos volver sobre nuestros pasos y explicar brevemente en qué consiste esta sorprendente forma de improvisación poética. Y lo haremos tomando como ejemplo, para nosotros paradigmático, una práctica cultural con una larga tradición que se remonta, al menos oficialmente, a los últimos años del siglo XIX: la *gara* poética sarda[9].

3. 1. La *gara* poética logudoresa[10]

Contextualizando sucintamente la poesía oral de improvisación en Cerdeña, conviene precisar que en esta isla mediterránea existen diversas formas de improvisar en poesía, sin embargo, para nuestros fines expositivos focalizaremos nuestra atención sobre su modalidad más representativa: la *gara* poética logudoresa, nacida en 1896 en el Logudoro, zona central de la isla, para representarse desde entonces prácticamente por todo el territorio insular. Celebrada normalmente al aire libre, en la plaza del pueblo, entre dos o tres poetas y vinculada a la fiesta del santo patrón local, la *gara* poética logudoresa consiste en un desafío poético improvisado –en forma de canto[11], en lengua sarda y en octavas endecasílabas– entre dos o tres poetas llamados *sos poetas* o *sos cantadores*, que tienen que defender un argumento antagónico asignado –mediante sorteo– a cada uno de ellos por el comité organizador de la fiesta.

[9] Es importante resaltar que las argumentaciones que se exponen a continuación serían igualmente válidas para cualquier modalidad de poesía de improvisación oral que tuviera que ser traducida, por ejemplo, la *controversia* cubana, la *regueifa* gallega, el *bertsolarismo* vasco o el *glosat* de las Islas Baleares, por citar solo algunos casos.

[10] Sobre los distintos aspectos de la *gara* poética sarda, véanse, entre otros, el trabajo de Mathias (1976) que analiza las cuestiones de género; los de Manca, (2009) y López Coira (2014) para una visión antropológica y el de Zizi (2013) para un análisis comparativo entre la *controversia* cubana y la *gara* poética.

[11] En todas las modalidades de poesía oral de improvisación, salvo raras excepciones, el canto, en sus diversas formas "vocales" (monocorde, polifónico) y/o musicales (*a cappella* o con acompañamiento musical), es un elemento primordial para la ejecución y puesta en escena de la improvisación poética. En lo que se refiere a la *gara* poética, la forma de canto se caracteriza por el denominado *tràggiu* o *tràju*, la entonación o melodía particular y personal de cada poeta improvisador al cantar en poesía durante la *gara* poética. Se puede afirmar que todos los *tràggiu* tienen cierto aire de familia; unos más pausados, otros más vivos; unos más "melismáticos" que otros porque alargan significativamente las vocales; algunos exhiben un mayor número de cambios de altura instrumentalizando un grupo de notas sucesivas que se cantan sobre una sola sílaba durante su ejecución, mientras que otros resultan más planos, melódicamente hablando. Pero todos ellos gozan de una característica común: ninguno es estridente, mantienen una cadencia casi monótona que se percibe como una cantinela circular, haciendo de la escucha una experiencia cercana al trance que induce a centrarse en el discurso poético. El canto, entonces, opera como el envoltorio sonoro de los mensajes poéticos improvisados, una melodía que cierra el círculo acústico en los distintos versos y al final de cada estrofa.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

La *gara* poética tiene una estructura interna dividida en tres partes fundamentales, más un soneto que cierra la *performance*: *s'esordiu* (exordio o introducción), compuesto generalmente por una treintena de octavas improvisadas con tema libre por cada poeta; *sos temas* (temas o argumentos) que constituyen la parte más importante de la *gara* y se dividen en dos tipos: los primeros, llamados *serios*, que abordan argumentos profundos, abstractos o conceptuales, seguidos por los *lizeris* (ligeros), concebidos fundamentalmente para divertir al público. *Sas duínas* y las *sas battorinas* (dísticos y cuartetos) constituyen el cierre o conclusión del combate poético. En cuanto al soneto, *su sonetto*, este se canta al final de la *gara* y narra la vida y martirio del santo celebrado en la fiesta, agradeciendo e invocando su protección para el pueblo y para todos los presentes. La duración del evento poético es de unas tres horas aproximadamente.

Veamos, en el cuadro siguiente, el resumen de las partes de la *gara*:

Esordiu Octavas endecasílabas **AB AB AB CC** (y variantes) Duración: unos 30 minutos	***Primu tema* o *tema serio*** Octavas endecasílabas **AB AB AB CC** (y variantes) Duración: 1 hora	***Segundu tema* o *tema lizeri*** Octavas endecasílabas **AB AB AB CC** (y variantes) Duración: 1 hora
Duínas Dísticos que forman octavas. Duración: entre 5 y 7 minutos	***Battorinas*** Cuartetos **ABBA-A** (el ultimo verso –A, es igual al primero). Duración: unos 10 minutos	***Sonetto*** **ABBA ABBA CDC DCD** Duración: variable, (dependiendo si es caudado o no, normalmente entre 5 y 8 minutos)

Cuadro 1. La estructura dinámica de la *gara* poética. Elaboración propia.

Varios son los aspectos relevantes que cabe señalar en esta modalidad poética. El primero de ellos, en relación con la elaboración y estructuración del discurso poético, remite a la microestructura interna del continente estrófico, la octava endecasílaba. Desde una perspectiva comunicacional, los ocho versos incorporan su propia dinámica interna y se encuentran diferenciados desde el punto de vista semántico–funcional, esto es, en la organización y articulación del mensaje. Así, el primer y segundo verso, denominados *isterria*, corresponden a la respuesta al desafío lanzado en la estrofa anterior por el adversario; los versos tercero y cuarto corresponden a la refutación del tema del otro poeta; el quinto y sexto sirven para esgrimir el contra–argumento y, con los últimos dos versos, el séptimo y octavo, llamados *serrada* (cierre), se arroja un dardo destinado a provocar la respuesta del poeta contrincante en la octava sucesiva. Lo más sorprendente de esta funcionalidad comunicativa interna de la octava es que la articulación del discurso supone una estructuración mental, cognitiva, sometida a los rigores de la inmediatez improvisadora. Es decir, se puede afirmar que los poetas improvisadores sardos poseen o manejan esquemas conceptuales con los que elaboran los contenidos poéticos en el encuadre de un continente estrófico previsto (*ottava* u octava real) y una rima estipulada (tres dísticos con rima alterna más otro de cierre con rima *baciata*, es decir, dos versos formando un pareado). Es así que los poetas improvisadores de los que hablamos están sujetos a la disciplina de la métrica, al rigor de la rima, a la imperiosidad de la improvisación, a la exigencia del canto y a la veracidad de la interpretación. Si las dos primeras resultan defectuosas, defenestran la poesía; si ralentiza en exceso la tercera, el silencio se convierte en

un abismo insonoro y pesado como una losa; si se quiebra el cuarto elemento, se atenta contra el ritmo y la armonía; y si no se exhibe la última, se resiente la credibilidad de todo lo anterior.

Un último aspecto que señalar, y no menos importante, es el del contexto. La *gara* poética es una densa práctica cultural en la que no solo se involucra a los poetas participantes sino a toda una comunidad que actúa como organizadora de un evento culturalmente identitario –la fiesta local– y en el que el público asistente es el destinatario de los discursos y mensajes de los poetas improvisadores.

3. 2. El verso oral y el verso escrito

No erramos si afirmamos que la temática sobre la oralidad y la escritura hunde sus raíces en la Historia. El paso de las sociedades ágrafas a las sociedades con escritura, con todas sus consecuencias económicas, políticas, sociales, culturales, incluso intelectuales ha sido objeto de estudio y debate durante más de veinticinco siglos. Cabe citar, a modo de ejemplo, las tesis revolucionarias sobre la "cuestión homérica"de Milman Parry (1930) acerca de los textos homéricos y las de Albert Bates Lord (2005, ed. orig. 1960) sobre la teoría formular de las producciones orales, escritos que cambiaron definitivamente la concepción de la ecuación oral-escrito; los agitadores planteamientos de Marshall McLuhan (1985, ed. orig. 1962; 1996, ed. orig. 1964) que generalizan la oposición de oralidad y escritura para construir un modelo de desarrollo de la cultura humana desde el punto de vista de la tecnología de las comunicaciones, demostrando desde entonces la verdadera importancia e influencia de los medios de comunicación en la sociedad; los escritos de Eric Havelock (1994, ed. orig. 1963; 1995, ed. orig. 1986) sobre la trasformación de la mente humana en su paso desde el modo oral de pensamiento al modo de pensamiento escrito, es decir, de lo concreto a lo abstracto; también los de Walter Ong (1987), sobre los tipos de oralidad primaria (basada en la memoria) y secundaria (basada en la escritura como tecnología de la palabra); y las aportaciones que más nos acercan a nuestro tema de estudio, las de Paul Zumthor (1991, ed. orig. 1983; 1989, ed. orig. 1987) sobre la importancia de la "vocalidad", junto a la relevancia del concepto *performance* aplicado a la poesía oral[12]. Tampoco puede faltar la referencia a las contribuciones de una pléyade de estudiosos, folcloristas o antropólogos al estudio y comprensión de lo que se dio en llamar tradición oral, literatura popular, narrativa oral, etnopoética y otras más actuales como oralitura o auraltura (véanse Díaz Viana, 1997 y 1998; Lacarra y Cacho, 2012). Más recientemente, las implicaciones teóricas entre oralidad y escritura en su relación con la poesía oral de improvisación han sido expuestas por Zizi (2018).

Volviendo la vista a la conjunción de todos los componentes señalados en el apartado anterior, se puede aseverar que la *gara* poética constituye una producción oral cuando menos singular; definitivamente no es un tipo de poesía *pensada para ser leída*, sino *para ser cantada y escuchada en el momento mismo en el que el poeta la crea*. Es así como durante la puesta en escena, la *performance* en términos de Zhumthor, el destinatario asiste al acto mismo de la creación poética, la ve nacer con sus propios ojos, la escucha con sus propios oídos, la comprende con su propia mente y la experimenta a través de su propia cultura. Y en eso, precisamente, reside la diferencia sustancial entre el verso oral nacido de la improvisación y el verso escrito desde la reflexión:

- Mientras uno brota como sonido articulado en forma de canto, privilegiando el oído del espectador, el otro nace como plasmación de ideas, conceptos y emociones

[12] Para Zumthor (1991: 33-34) "La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles."

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

sobre el papel, como estímulo visual codificado e interpretado posteriormente por el que lo lee.

- Si el primero se produce en un espacio abierto y público, improvisado desde la inmediatez en forma de canto que emana de la boca de un poeta que se pone en pie y se dirige a unos espectadores que asienten, ríen y evalúan cada mensaje, el segundo surge en un espacio privado, frecuentemente cerrado, sin nadie que observe y siga los movimientos o los gestos del poeta escribano que, probablemente sentado ante el papel, goza de un *tempus* sin mesura para la aparición del *numen* que le guíe hacia la creación de poesía.
- Si en la génesis del primero el vate se encuentra obligado a estrujarse el magín para inventarse versos sujetos a la tiranía estrófica y la esclavitud de la rima sobre aquellas temáticas que la suerte y la comisión de fiestas hayan tenido a bien asignarle, en el segundo será el estro, el deseo o la libre elección del poeta los que señalen el camino que ha de recorrer, dando cuerpo y configurando las composiciones poemáticas más variadas y diversas.
- Si en el primero el poeta se ve constreñido a debatir, defender y rebatir los argumentos de su adversario en una comunicación dialógica, en el segundo el poeta escoge el soliloquio o la conversación interior con seres, personas o cosas ficticios.
- Si el primero constituye el ladrillo sobre el que se asienta el edificio de una experiencia colectiva, cultural, el segundo cincela con palabras las paredes y los cuartos de una experiencia individual, personal e íntima.

Estas son, quizá entre otras muchas, las principales condiciones físicas, psicológicas y contextuales en las que se desenvuelven ambos tipos de creación y producción poéticas, características que mostramos, a modo de recapitulación visual, en el cuadro siguiente:

	Poesía escrita	Poesía oral de improvisación
Condiciones materiales, físicas y expresivas	. Escritorio . Papel y bolígrafo . Sentado . Espacio cerrado . Ámbito privado . No presencial	. Escenario . Voz + canto + gestualidad . De pie . Espacio abierto . Ámbito público . Presencial
Creación	. Reflexividad . Tiempo ilimitado	. Inmediatez . Tiempo limitado
Producción	. Temática de libre elección . Métrica y rima de libre elección	. Temática impuesta . Métrica, rima y diversidad estrófica prescriptivas
Ejecución	. Ejecución mediada . Discurso monológico	. Ejecución directa e inmediata . Discurso dialógico
Destinatario	. Universal y anónimo . No participante	. Local y reconocible . Participante
Canales perceptivos	. Vista	. Oído . Vista

Cuadro 2. Características de la poesía escrita y de la poesía oral de improvisación. Elaboración propia.

Y son precisamente estas características diferenciales las que materializan las distancias –conceptual, teórica y metodológica– que se interponen entre traducir poesía reflexiva, escrita, y traducir poesía oral improvisada; pero también evidencian un distanciamiento que señala la

frontera palpable entre la escritura y la oralidad, pues para llegar al puerto de la traducción poética de la segunda se hace necesario adoptar el ropaje de la primera de modo que podamos sortear, superar, incluso romper, el muro existente entre ambas dimensiones. Cabría entonces preguntarse cuáles serían las principales tareas que realizar para "trasladar", "trasvasar", "transponer", "transportar" y, finalmente, "traducir" el verso oral improvisado que, junto a otros, conforma la estrofa mesurada, rítmica, musical, rimada e interpretada según la exigencia de un papel asignado y que habita únicamente el aire en su viaje hacia la escucha atenta de su destinatario. Incluso se puede plantear si la traductología podría asumir semejante reto[13].

3. 3. Renuncias, traiciones y contradicciones para una transcripción

La primera tarea por realizar consiste en interrumpir el vuelo aéreo del verso oral (primera renuncia) de modo que aterrice del mejor modo posible en la blanca meseta del papel, de manera que el verbo más que en carne se transmute en grafos que descubran significados y significantes; dicho más prosaicamente, tendremos que convertir la oralidad en escritura (primera traición), despojándola de todos sus atributos comunicativos nacidos de la improvisación (primera contradicción). Y en esta tesitura nos encontramos también con la primera dificultad, que no es otra que la de la lengua desde la cual afrontar la labor transformadora. ¿La acometeremos desde el particular modo en que crean los poetas improvisadores en sardo *logudorés* (la lengua oficial de la *gara* poética)[14] o desde una lengua que todavía no tiene una gramática normativa unívoca reconocida como oficial?[15] (segunda renuncia). Veamos en que consiste la cuestión.

Si optáramos por una transcripción del discurso oral *tal y como lo cantan los poetas* obtendríamos un texto, por decirlo de algún modo, más "fiel", más afín a la oralidad misma, pero que no cumpliría con las normas ortográficas fundamentales sugeridas por los principales estudiosos de la lengua sarda (segunda traición)[16]. Válganos como botón de muestra la prosaica

[13] Debemos remarcar con énfasis que no se trataría de un envite ligero o baladí si, por ejemplo, decidiéramos traducir una justa poética sarda con dos poetas que improvisan ciento veintiocho octavas, catorce cuartetos y dos sonetos, que arrojan un total de 1 148 versos endecasílabos, a razón de quinientos setenta y cuatro por poeta (*gara* cantada en Norbello por los poetas improvisadores Mario Masala y Celestino Mureddu en honor de Santa María de la Merced el 19 septiembre de 2006), u otra con tres poetas en la que se crearon desde la improvisación ciento treinta y una octavas, veintiún cuartetos y tres sonetos que suman 1 224 versos, a razón de cuatrocientos ocho versos cada poeta (*gara* cantada en Dorgali con los poetas improvisadores Bernardo Zizi, Celestino Mureddu y Salvatore Ladu en honor de San José el 14 de agosto de 2015. Las cifras de productividad poética señaladas no resultan un hecho nada extraordinario, pues habitualmente en la *gara* poética se superan por término medio el centenar de octavas, más los correspondientes sonetos como cierre del encuentro poético.

[14] El sardo es una lengua articulada en dos macro variantes dialectales: el *logudorese* y el *campidanese*; estas dos variantes toman el nombre respectivamente del territorio del *Logudoro*, que es la parte central de la Cerdeña septentrional y el *Campidano,* que abarca toda la Cerdeña meridional. Además, en Cerdeña existen otros dialectos como el *gallurese*, hablado en el norte de la isla y el *sassarese*, característico de la zona noroeste, pero se trata de dialectos derivados del *corso* y del *toscano*, respectivamente. Otros dos dialectos no sardos son: el *algherese* y el *carlofortino*.

[15] Para una profundización sobre la normativa oficial sobre las distintas propuestas institucionales y sus contenidos, pueden consultarse los siguientes enlaces:
Legge regionale n. 26, del 15 ottobre 1997, "Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna", limbasarda.it. http://www.regione.sardegna.it/j/v/86?v=9&c=72&file=1997026 [15/06/2020].
"Limba Sarda Comuna: Norme linguistiche di riferimento a carattere sperimentale per la lingua scritta dell'Amministrazione regionale" (pdf), regione.sardegna.it
https://www.yumpu.com/it/document/view/15510968/limba-sarda-comuna-norme-linguistiche-di-riferimento-a- [15/06/2020].
Deliberazione n. 16/14 del 18.04.2006 "Limba Sarda Comuna. Adozione delle norme di riferimento a carattere sperimentale per la lingua scritta in uscita dell'Amministrazione regionale"(pdf), regione.sardegna.it.
https://www.regione.sardegna.it/j/v/66?s=1&v=9&c=27&c1=1346&id=2904 [15/06/2020].

[16] Véanse algunos de los trabajos más relevantes sobre este campo, como por ejemplo Spano (1840), Wagner (1997 [1950]), Pittau (1991), Blasco Ferrer (1994; 2002), Puddu (2008). Por otra parte, para una aproximación más inmediata

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

y tan poco poética paragoge o epítesis. Esta vocal constituye un rasgo verdaderamente distintivo de la lengua sarda y consiste en añadir una vocal no etimológica llamada paragógica al final de palabras terminadas por –n –r –s –t, o cuando en el discurso se determina una pausa, que en la escritura generalmente se identifica con un punto, un punto y coma o con los dos puntos. Esta vocal de apoyo está presente solo en la pronunciación, mientras resulta oportuno y aconsejable, según las normas gramaticales, no indicarla en la escritura. ¿Cómo se manifiesta este rasgo lingüístico en el contexto de la creación poética improvisada? He aquí algunos ejemplos extraídos de una *gara* poética[17].

El verso cantado con la vocal paragógica *ma b'**ada** un'aurora, unu tramuntu* (Mureddu, Exo., oct. 27, v. 4), al transcribirse según las normas propuestas por la gramática debería quedar como *ma b'**at** un'aurora, unu tramuntu*.

Del mismo modo, los versos que podrían percibirse como versos hipermétricos en la oralidad poética cantada *a mi pagare 'ene ognunu pessa**da** / ma a su becchinu nudda l'interessa**da*** (Ladu, 2º Tema, oct. 41, vv. 2-3), en la trasformación en escritura deberían aparecer como *a mi pagare 'ene ognunu pessa**t** / ma a su becchinu nudda l'interessa**t***.

Es conveniente señalar, además, que en la estricta oralidad de la poesía improvisada las consonantes sordas con una vocal de apoyo, se pronuncian sonoras y, al trasladarlas a la escritura, también se pierde ese sonido "original" pronunciado por el poeta durante la *performance* (tercera renuncia). Por otro lado, desde las prescripciones gramaticales, se permitirá escribir la vocal paragógica, en el interior del verso por cuestiones de métrica y al final del mismo por exigencia de la rima, como en los casos siguientes *tott'as tres**e** a s'ispensierada / ca a morrer e pagare tempus b'a**da*** (Ladu, Exo. oct. 26, vv. 7-8).

Por añadidura, hemos de indicar otro fenómeno presente en la improvisación poética oral, pero no así en la escritura: en el primero de los versos que acabamos de ilustrar, el poeta, con su *traggiu*, al cantar la palabra *ispensierada* separa el ditongo *ie*, produciendo, por lo tanto, diéresis y por ello el verso "se percibe" como un verso endecasílabo que, al verterlo a la escritura, se materializa como hipométrico (tercera traición).

Desde el punto de vista estrictamente lingüístico cabe decir que la lengua sarda, ofrece a *sos cantadores* otros recursos instrumentales en el contexto de la improvisación como, por ejemplo, la conjunción *e*, que podemos encontrar como *e* o como *e–i*; dando cuerpo, según la exigencia métrica, a una o a dos sílabas. Un ejemplo más lo encontramos en el vocablo "pies", que en sardo puede aparecer en tres formas distintas y todas ellas correctas: *pes*, *pedes*, o con la vocal paragógica *pèdese*, dotando al poeta de la posibilidad de añadir una o dos sílabas al verso según sea la exigencia que demanda la métrica.

Otro fenómeno recurrente en la oralidad poética improvisada se produce cuando los poetas, como recurso para la adaptación de la rima, utilizan la dislocación del acento tónico de su sede natural (Zizi, Tema 1, oct. 7 vv. 4-6) [18]:

[…] de un'era a nois non vicina	[…] de los tiempos remotos,
tue natura as fattu calchidunu	tú, naturaleza, has creado a alguien
chi non contat ne masciu ne femìna.	que no es ni macho ni hembra.

y accesible, el lector puede consultar en Internet gramáticas como *Sardo,* https://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=226958 [16/06/2020] o Rubattu (2015) [10/12/2019].

[17] Los ejemplos han sido tomados de la *gara* poética celebrada en Dorgali (provincia de Nuoro, Cerdeña) el 14-08-2015, en la que intervinieron los poetas improvisadores Bernardo Zizi, Salvatore Ladu y Celestino Mureddu y registrada audiovisualmente por la autora. Por "Exo." ha de entenderse Exordio, por "oct." octava rima y por "v." verso.

[18] *Gara* poética celebrada en Dorgali en el año 2015.

El sustantivo "*fèmina*" es una palabra esdrújula que, en este caso, el poeta pronuncia como llana para poder rimar con el adverbio "*vicina*" y formar así una rima fonéticamente correspondiente.

La breve casuística anterior resulta útil para ejemplificar algunas de las contradicciones, renuncias, traiciones, paradojas y dudas inevitables en esta primera fase de conversión. El dilema quizá más relevante consiste en plantear si en el ejercicio de la transcripción se debe renunciar, o no, a la instrumentalización de la lengua que llevan a cabo los poetas mediante la diéresis, la sinéresis, aféresis o la sinalefa, por poner algunos casos. La primera opción implicaría sacrificar la oralidad poética si, por ejemplo, al omitir las vocales paragógicas, tal y como prescribe la norma gramatical, volcamos al papel versos que aparecerían, desde el punto de vista de la métrica, como hipo o hipermétricos. La segunda nos llevaría a una clara desafección de la gramática si, también como ejemplo, cometiéramos el error de señalar gráficamente un acento dislocado con la intención de que el lector perciba visualmente el ritmo y la rima de las composiciones poéticas. Sea como fuere, resulta entonces evidente que nos encontramos con dos tipos de textos dispares según sea la opción elegida: un texto que sigue las prescripciones de la gramática, pero que "traiciona" la oralidad misma en su ejecución desde la inmediatez, y otro en el que aparece representada una oralidad que ha de traicionar necesariamente la gramática. Y cabe aún señalar una paradoja sustancial: cuando se escucha en directo, o incluso en una grabación en cualquier formato, la oralidad poética improvisada suena perfectamente acordada, cadenciosa, rítmica y musical. Sin embargo, cuando esa misma oralidad se trascribe y se lee en forma de texto, parece esa "criatura en cueros" de la que nos habla Silles Artés. Claro que la alternativa final y opuesta sería dejarla morir en el aire como, de hecho, le corresponde a su naturaleza, tal y como sostenía Salvatore Tucconi (1885–1969), uno de los renombrados poetas improvisadores sardos: "La *gara* nace y muere en la plaza (del pueblo)"; para él ese era su auténtico hábitat.

4. ¿LENGUAJE DE LA POESÍA IMPROVISADA O LENGUA DE LOS POETAS IMPROVISADORES?

Teniendo en cuenta que los ejemplos citados constituyen solo una muestra de lo que ocurre durante la creación oral ¿cabría afirmar que conforman lo que podríamos denominar una "lengua de los poetas improvisadores" o, al menos, una gramática específica para la creación poética en el marco de la improvisación? Esa parece ser la posición de algunos especialistas cuando sostienen que los poetas improvisadores tienen su propia estética y una gramática propia, una "gramática generativa" (Trapero, 1994: 92) en la que se asientan las herramientas necesarias para las operaciones y recursos lingüísticos que los poetas ponen en juego a la hora de crear poesía. Y para Díaz-Pimienta (2014: 316), uno de los más reputados repentistas cubanos, en el proceso de la creación improvisada:

> […] cada metáfora, cada símil logrado, cada sentencia exacta y espontánea, han pasado por un sistema previo de selección, de elaboración, y están condicionados por una serie de factores que pasan inadvertidos y que son los que revisten de verdadero valor e importancia artística a la décima improvisada.

Podría decirse que en el momento en el que el poeta está generando el verso en su fuero interno, al pasar de la estructura profunda a la superficial, los poetas hacen uso de –por emplear la terminología de Selinker (1972)– una *interlengua* poética, un sistema dinámico a caballo entre dos gramáticas: la regulada por la lengua en la que han de expresarse en la justa poética y la de la creación inmediata. Quizá por ello no se deberían considerar agramaticales los versos producidos en ese contexto preciso del acto creativo, en el que aparece involucrada, por ejemplo, la inversión de los grupos "sujeto + verbo + complemento", que se plasman en la oralidad

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

como "complemento + sujeto + verbo", como puede apreciarse en el verso *a Gabriele deo no apo intesu*[19]. O, cuando en ocasiones, se hace un uso excesivo del pronombre personal sujeto, aun y cuando no es necesario, que se podría explicar como un recurso debido a una exigencia de la métrica.

Más que estigmatizar como imperfectos o erróneos estos versos creados desde la inmediatez de la improvisación que se materializan a través de determinadas "trasgresiones" de las gramáticas convencionales, deberíamos interpretarlos desde la particular "gramática de los poetas". Se trata de esa *gramática generativa* a la que alude Trapero (*op. cit.*: *ibid.*) y que nosotros entendemos más como una *gramática generadora-creativa*, configurada por un amplio espectro de recursos que permite a los poetas improvisadores determinadas licencias lingüísticas impregnadas de intencionalidad instrumental para crear poesía. En definitiva, no aceptar la existencia de una *gramática creadora* equivaldría a no entender el fenómeno poético, tal y como nos advierte Díaz-Pimienta:

> El desconocimiento, la no valoración e inadvertencia de este aspecto importantísimo es la que provocaba –y provoca aún– conclusiones erróneas, análisis parciales y equívocos, depreciaciones y prejuicios, con respecto al repentismo. (Díaz-Pimienta, 2014: 314)

Una de las plausibles consecuencias derivadas de esa peculiar manera de jugar con el lenguaje es la de poder generar discursos complejos en un espacio narrativo de solo ochenta y ocho sílabas. Planteado de otro modo, ¿cómo pueden los poetas improvisadores ser capaces de crear improvisando y, en pocos segundos, versos en rima llenos de gran fuerza expresiva? La extraordinaria y "aparente naturalidad" con la que logran decir todo lo que quieren, concentrando en pocos versos ideas y hechos, resulta tan sorprendente como asombrosa. Veámoslo en el siguiente botón de muestra en forma de octava real[20]:

Sa paraula est dende espressione	La palabra es la que expresa el concepto
e podes fagher prestu su cunfrontu:	y puedes hacer fácilmente la comparación
d'intrare in s'unda de su Rubicone	cruzar las aguas del Rubicón
s'iscrittu tou non ponet in contu.	tu escrito lo prohíbe
Cun sa paraula sua contat prontu	con la palabra prontamente
arringat totta canta sa legione	arenga a toda la Legión
e sa legione a isse ponet fattu	y la Legión lo sigue
appenas isclamat chi su dadu est trattu.	apenas exclama que el dado está echado.

Como hemos mencionado líneas atrás, toda octava improvisada en el contexto de la *gara* tiene una microestructura funcional que organiza el contenido y el mensaje. El poeta utiliza el espacio narrativo para expresar tanto la refutación de la afirmación de su oponente como para establecer su contraargumento, proponer un nuevo argumento y rematar con los dos últimos versos conclusivos, con los que establece un nuevo desafío. Así, en los dos primeros versos Zizi pone sobre el tapete la temática dialéctica entre la palabra y la escritura, el poder de una sobre la otra y lo ejemplifica a continuación acudiendo a la historia de Roma: invoca la ley romana, escrita, que prohibía a cualquier general romano cruzar el río Rubicón con un ejército

[19] Cuya traducción literal sería: "A Gabriel yo no he oído". *Gara* poética celebrada en Carbonia (CA) en 1988 (Giuseppe Sotgiu, Tema 2, oct. 11, v. 5), en Carta, (s. f.: 17).

[20] Octava cantada por Bernardo Zizi, extraída del primer tema de la *gara* celebrada en Carbonia (CA) en 1988 (Carta, s. f.: 30), en la que Giuseppe Sotgiu defendía "La escritura" y Bernardo Zizi "La palabra". La traducción "pragmática" de la octava que ofrecemos persigue únicamente mostrar la complejidad del material poético del que hablamos, renunciando a cualquier otra pretensión poética, como metro, rima, ritmo o musicalidad.

armado (versos tercero y cuarto), pero César, usando la palabra, ordenó a su legión que lo cruzara (versos quinto y sexto), al exclamar la histórica sentencia: "*alea jacta est*", "la suerte está echada", que en la octava de Zizi, retiene el sentido original del latín al expresarla con "*su dadu est trattu*" (versos séptimo y octavo).

No deja de sorprender que necesitemos tantas palabras, tantas líneas y tantas argumentaciones para explicar lo que, casi en modo críptico, es capaz de hacer una octava improvisada, o mejor, lo que un poeta improvisador puede hacer con las palabras, con el lenguaje y la sintaxis. Quizá sea esta una de las más asombrosas características del discurso poético oral, su capacidad para condensar ideas, su densidad semántica para poder esgrimir argumentos complejos dentro de una estrategia discursiva que persigue poner en dificultades al adversario dentro del marco poético coercitivo, prescriptivo y obligatorio de una métrica estricta y de una rima obligada. Y en menos de un minuto. Esto sí es eficiencia comunicativa y, por qué no, también poética.

5. LA(S) POSIBILIDAD(ES) DE LA TRADUCCIÓN

Una vez establecido el criterio que debe gobernar la fase transformacional de la oralidad a la escritura, a través de una transcripción gramatical o bien mediante una transcripción creativa con sus peculiaridades fonéticas, hemos de volver a la cuestión que ya nos habíamos planteado en forma condicional y ahora en términos de futuro: ¿cuál será la estrategia, enfoque, tipología o modalidad más adecuada para el traductor que quisiera "recrear" esta peculiar producción poética de improvisación oral para otra cultura receptora? Porque, no nos engañemos, tras el traslado de la palabra cantada a la reproducción escrita, no nos queda sino un texto mudo que perdió la voz en el camino de la trasfiguración; un escrito desnudo de musicalidad, porque silenció el cadencioso *tràggiu* de los poetas, y también ciego, porque en él desaparecieron los cuerpos de los poetas que remarcaban con la gestualidad de sus rostros y sus manos la fuerza de sus creaciones repentinas; creaciones poéticas huérfanas de público, que ahora será desconocido y silencioso. A fin de cuentas, solo quedará poesía escrita carente del contexto que la hizo posible.

A diferencia del proceso de traducción de la poesía escrita sobre el que cada especialista parece tener su propia opinión y, consecuentemente, su particular opción, cuando hablamos de traducir la poesía oral de improvisación, hemos de plantearnos, en primer lugar, cuál es el elemento esencialmente característico de este tipo de oralidad poética para, a continuación, preguntarnos a qué debemos otorgar más prioridad, si a la armonía formal del envoltorio o a la belleza del mensaje poético; en otras palabras: ¿al continente o al contenido? ¿Tendremos que sacrificar necesariamente uno de los dos, o quizá ambos? ¿Será el mensaje lo primordial o lo será su característica identidad poética de arte mayor? En todo caso, cabe preguntarse: ¿existe una fidelidad preferible a otra? Expongamos algunas posibilidades.

Si nos adscribiéramos, por ejemplo, a un tipo de "traducción-recreación" de una *performance* de poesía improvisada, con toda probabilidad traicionaríamos la exégesis misma de la producción poética, basada en la creación improvisada de contenido, que representa lo sustancial de esta forma de poesía y recordemos que, al menos en la *gara* poética sarda, el poeta no crea su discurso sobre algo en lo que se inspira particularmente, sino que ha de defender frente a uno o dos contendientes un argumento asignado, generando mensajes dirigidos a un público *in presentia.* De este modo, una recreación o reescritura, en definitiva un texto nuevo, supondría no ya una contradicción, sino una felonía cierta sobre el texto original.

Si optáramos por una "traducción filológica" donde lo que se pretende es el respeto filológico al texto original, una traducción de tipo "source-oriented", accederíamos a la dimensión lingüística, pero relegando a un segundo plano la legibilidad, objetivo que se persigue con una traducción "target-oriented". Si nos decidiéramos por una "traducción instrumental", utili-

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

zada especialmente con el objetivo de describir el discurso poético con fines socio-antropológicos, quizá lo que resulte menos relevante sea la transmisión de sentimientos y/o emociones, dando prioridad a la explicación de los mensajes culturales insertos en los contenidos poéticos (Torop, 2010). Por su parte, una "traducción en prosa" convertiría probablemente el texto poético en una narración de contenidos, por lo que nos quedaríamos en el significado dejando de lado el significante y negando con ello la naturaleza misma de la creación poética oral. La alternativa de una "traducción métrica" rendirá pleitesía a la forma preservando quizá el ritmo de los versos, tarea que, sin duda, se complicaría sobremanera si se adscribiera también a la obligatoriedad de la rima, lo que llevaría al traductor hacia una "traducción con jerarquía de dominantes", como sugiere entre otras opciones Osimo (en línea).

Por otra parte, incluso en el caso en el que pretendiéramos mantenernos "fieles" al original, a través de una traducción simultánea o consecutiva de los versos poéticos declamados durante la *performance*, el traductor-interprete, si pretendiera una traducción "fiel", tendría que conservar coherentemente el sentido del mensaje transmitido, mantener el cómputo silábico y, finalmente, recrear el conjunto resultante en rima. Y aunque algunos autores piensan que para traducir poesía sería deseable ser poeta, estamos convencidos que ni siquiera el mejor de los poetas improvisadores, incluso con una excelente competencia en la lengua de salida y de llegada, sería capaz de realizar, sobre la marcha, una labor traductológica de tal envergadura.

¿Cuáles son entonces las (im)posibilidades de la traducción de la poesía oral de improvisación, tarea hasta ahora no acometida desde la traductología? Quizá deberíamos asumir la afirmación de carácter conclusivo de Yves Bonnefoy (2002: 5), cuando sostiene la idea de la intraducibilidad de un poema porque "uno se topa con demasiadas contradicciones que no pueden olvidarse, uno debe abandonar demasiadas cosas". Ciertamente, no tenemos soluciones categóricas para proporcionar enfoques particularmente eficaces a la hora de convertir la oralidad poetizada e improvisada en un texto en el que esa supuesta "fidelidad" al original pudiera mantenerse a pesar de todas las dificultades expuestas en el presente trabajo.

Cabe concluir que no existe un método mejor o peor para traducir; como siempre, lo que equivale a decir –tal y como piensa la mayoría de estudiosos de la materia– todo depende de las funciones, de los fines perseguidos y, por encima de todo, de los destinatarios a los que van dirigidas las traducciones, pues serán ellos los que señalen la línea del horizonte traductológico del mediador entre la poesía y el lector (Zizi, 2019).

En todo caso, no hay que olvidar, que en cualquiera de las estrategias que se adopten, como en el caso que nos compete, el texto del cual el traductor tendrá que partir será necesariamente el de la conversión de la oralidad (*texto original primario o de origen*) al texto escrito[21] (*texto original secundario mediatizado*) y de allí a la traducción a una nueva lengua (*texto de llegada o meta*) y para un nuevo público de diferente cultura. Lo que nos lleva a un último interrogante: ¿es (im)posible la traducción de una oralidad poética mecida en los brazos de la improvisación?

[21] Ya desde la primera década del siglo pasado, en Cerdeña se comenzaron a transcribir los contenidos de las *performances* poéticas, que aparecieron inicialmente como literatura de cordel y, más tarde, en pequeños cuadernillos tipográficos que estaban llenos de errores a nivel de forma, contenido y métrica; libretos que hubieran horrorizado, sin duda, a cualquier lector de poesía, pero que, sorprendentemente tuvieron gran éxito entre los aficionados a la *poesia estemporanea*, que los adquirían profusamente en los puestos ambulantes que se ponían durante las fiestas locales en las que se celebraban las *garas* poéticas. Aun reconociendo los errores y defectos en la trascripción, para estos cultores lo importante era el contenido, los mensajes culturales que habían escuchado en vivo y en directo. Más tarde llegaron las grabaciones en audio, pero eso ya es otro "cantar".

Bibliografía

ALBORG, José Luis (1981–1996) *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 6 vols.

ARMISTEAD, Samuel (1994) "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica", en Maximiano Trapero, ed., *La Décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, (Las Palmas 17-22 de diciembre de 1992), Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Ediciones ULPGC, pp. 41–69.

ASTRANA MARÍN, Luis, trad. (1941) *Obras completas de William Shakespeare*, Madrid, Aguilar.

BARJAU, Eustaquio (1995) "La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias", en Josep Borillo, ed., *La traducció literària*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 59–79.

BLASCO FERRER, Eduardo (1994) *Ello Ellus Grammatica della lingua sarda*, Nuoro, Poliedro.

—— (2002) *Linguistica sarda. Storia, metodi, problemi*, Cagliari, Condaghes.

BONNEFOY, Yves (2002) *La traducción de la poesía*, Valencia, Pre-Textos.

BUFFONI, Franco (2004) "La traduzione del testo poetico", en Franco Buffoni, ed., *La traduzione del testo poetico,* Milano, Marcos y Marcos, pp. 11-30.

CALVO, Elisa (2012) *Traductología actual: nuevas vías de investigación en la disciplina*, Granada, Editorial Comares.

CARTA, Michelli, ed. (s. f.) *Gara poetica in limba logudorese cantada a Carbonia su battoro de sand´andria de su 1988 pro su chimbantenariu de sa citade dae sos poetas Giuseppe Sotgiu e Bernardo Zizi*, Cagliari, Litotipografia TEA srl.

CRIADO, José (2008) "Actualidad del trovo en Cartagena", *Revista Murciana de Antropología*, 15, pp. 379–386.

CHECHI, Mauro (2008) *Come si improvvisa cantando. Storia e tecnica di ritmi, versi e rime*, Mirandola (MO), Ercole Baraldi.

DEL CAMPO Tejedor, Alberto (2006) *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril (Diputación de Salamanca).

DEL PRADO, Javier (1993) *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.

DEYERMOND, Alan (1994) *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (2014) *Teoría de la improvisación poética*, Almería, Scripta manent (tercera edición aumentada y corregida).

DÍAZ G. VIANA, Luis (1997) *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos*, Valladolid, Castilla Ediciones, reedición corregida y aumentada.

—— (1998) *Una voz continuada. Estudios Históricos y Antropológicos sobre la Literatura Oral*, Madrid, Sendoa.

DOLEZEL, Lubomír (1997) *Historia breve de la poética*, Madrid, Editorial Síntesis.

ECO, Umberto (2009) *Decir casi lo mismo: La traducción como experiencia*, Barcelona, DeBolsillo, ed. orig. 2003.

ETKIND, Efim (1982) *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

GARZIA, Joxerra (2012) *Bertsolaritza. El bertsolarismo*, Donostia, Instituto Vasco Etxepare, http://www.etxepare.eus/media/uploads/publicaciones/bertsolaritza.pdf (15 de mayo de 2020). Existe edición en papel, Donostia: Bertsozale Elkartea; Andoain: Bertsolari Liburuak.

GARZIA, Joxerra, Jon SARASUA y Andoni EGAÑA (2001) *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, https://bdb.bertsozale.eus/web/liburutegia/view/3403-el-arte-del-bertsolarismo-realidad-y-claves-de-la-improvisacin-oral-vasca (15 de mayo de 2020). Existe edición en papel, Andoain, Bertsolari liburuak, 2002.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988) *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.

HATIM, Basil y Ian HASON (1995) *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel.

HAVELOCK, Eric (1994) *Prefacio a Platón*, Cambridge, Madrid, Visor, ed. orig. 1963.

——— (1996) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, ed. orig. 1986.

HOLMES, James (1995) "La versificazione le forme di traduzione e la traduzione delle forme", en Siri Nergaard, ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, pp. 239–256.

HURTADO ALBIR, Amparo (1990) "La traduction poétique et la traduction technique: un même príncipe, des applications différentes", en Amparo Hurtado Albir, *La notion de fidelité en traduction*, Paris, Didier, pp. 188-196.

——— (2008) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

KEZICH, Giovanni (1981) "L'ottava rima: da una ricerca sul campo ai problemi epistemologiche delle discipline etno–antropologiche", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena*, I, pp. 99–172.

——— (1982) "Extemporaneous folk–poetry of Central Italy", *The Journal of the Folklore Society*, 92, pp. 193–205.

LACARRA, María Jesús y Juan Manuel CACHO BLECUA (2012) *Historia de la literatura española. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, Vol. 1.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1990) *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.

LEFEVERE, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen, Van Gorcum.

LEYVA, Waldo (2001) "La Décima", *La Jiribilla*, IE–800X60, La Habana http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n53_mayo/1338_53.html (16 de junio de 2019).

LORD, Albert (2005) *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, orig. 1960.

LÓPEZ COIRA, Miguel (2014) "Misterios de la cultura sarda: la *Gara poética*", en María Cátedra y Marie Jose Devillard, eds., *Saberes culturales*, Barcelona, Bellaterra, pp. 465–494.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005) *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros.

MANCA, Maria (2009) *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudorese in Sardegna*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE).

MARTÍNEZ DE MERLO, Luis (1997) "Traducir poesía (condiciones y límites de una práctica posible)", *Trans*, 2, pp. 43-53.

MATHIAS, Elizabeth (1978) "La Gara Poetica: Sardinian Shepeherd´s Verbal Dueling and the Expression of Male Values in an Agro–Pastoral Society", *Ethos*, 4/4, pp. 483–507.

MCLUHAN, Marshall (1985) *La galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographicus»*, Barcelona, Planeta-De Agostini, ed. orig. 1962.

——— (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, ed. orig. 1964.

MESCHONNIC, H. (1999) *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

MORINI Massimiliano (2007) *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore.

MUNAR y MUNAR, Felip (2003) "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: un reto de futuro", https://bdb.bertsozale.eus/es/web/liburutegia/view/4993-la-improvisacin-oral-en-las-illes-balears-catalunya-y-el-pas-valenci-un-reto-de-futuro (15 de junio de 2020).

NEWMARK, Peter (2016) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.

NIDA, Eugene y Taber, Charles (1986) *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1998) *La Poesía*, Madrid, Síntesis.

ONG, Walter (1987) *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

OSIMO, Bruno (s. f.) "La traducción poética". *Curso de traducción*, parte cuarta, nº 26. Traducción al español de Simón Campagne, http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_4_26?lang=es (16 de junio de 2020).

PARRY, Milman (1930) «Studies in the technique of oral verse-making. I: Homer an homeric style», *HSCP*, 41, 73-147.

PAZ, Octavio (1971) *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1981-2005) *Manual de literatura española*, Estella, Cenlit, 15 vols.

PENAS IBÁÑEZ, María Azucena y Raquel MARTÍN MARTÍN, eds. y coords. (2009) *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*, Universidad Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen, CantArabia.

PENAS IBÁÑEZ, María Azucena, ed. (2015) *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*, Madrid, Editorial Síntesis.

PILKINGTON, Adrian (2000) *Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.

PITTAU, Massimo (1991) *Grammatica della lingua sarda. Varietà logudorese,* Sassari, Carlo Delfino editore.

PUDDU, Mario (2008) *Grammàtica de sa limba sarda*, Cagliari, Condaghes.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

RUBATTU, Antoninu, (2015) *Grammatica della lingua sarda scritta italiano–sardo logudorese–nuorese,* http://archive.is/4kMYd
(15 de junio de 2020).

RUBIO TOVAR, Joaquín (2013) *Literatura, historia y traducción*, Madrid, Ediciones de La Discreta.

SCHNEIDER, Albert (1978) "La traduction poétique", *Meta*, XXIII, 1, pp. 20-36.

SELINKER, Larry (1972) "Interlanguage", *International Review of Applied Linguistics*, 10, pp. 209–231.

SILLES ARTÉS, José (s. f.) "Traducir poesía, transmitir poesía",
https://studylib.es/doc/6071903/traducir-poesía--transmitir-poesía
(16 de junio de 2020).

SPANO, Giovanni (1840) *Ortografia sarda nazionale, ossia gramatica della lingua logudoresa paragonata all´italiana*, Cagliari, Reale Stamperia, 2 vols.

TOROP, Peeter (2010) *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, Bruno Osimo, trad., Milano, Hoepli.

TORRE, Esteban (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.

TORRENT-LENZEN, Aina (2006) "Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética", *Cuadernos del Ateneo*, 22, pp. 26-45.

TRAPERO, Maximiano, ed. (1994) *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, (Las Palmas 17-22 de diciembre de 1992), Las Palmas de Gran Canaria, ULPGC y Cabildo Insular de Gran Canaria.

—— (2002) "La décima popular en Canarias: sus modalidades de usos, su historia y su actualidad", en Ivette Jiménez de Báez, ed., *Lenguajes de la tradición popular. (Fiesta, canto, música y representación*, México, El Colegio de México, pp. 351–371.

—— (2008) "El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión", en *La Voz y la Improvisación*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, Junta de Castilla y León, pp. 6–33.

VIAGGIO, Sergio (2002) "Dos notas sobre la traducción poética", *La Linterna del traductor: revista de traducción*, 4, pp. 29-35. Disponible actualmente en http://sergioviaggio.com/wp-content/uploads/2020/04/linterna2.pdf.
(10 de abril de 2020).

—— (2004) *Teoría general de la mediación interlingüe*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

VINAY, Jean Paul (1975) "Regard sur l'évolution des theories de la traduction depuis vingt ans", *Meta*, XX, 1, pp. 7-27.

WAGNER, Max Leopold (1950) *La lingua sarda: storia spirito e forma*, Berna, Francke, a cura di Giulio Paulis, Nuoro, Ilisso, 1997.

ZIZI, Daniela (2013) "El arte de la improvisación en Cerdeña y en Cuba: dos formas de cantar en poesía" *Cultura Latinoamericana*, 17, pp. 159-177.

—— (2018) " 'En el principio era la palabra…' Reflexiones teóricas sobre la oralidad y la escritura", en Alessia Cassani, María José Flores Requejo y Giovanna Scocozza, eds., *Estudios hispánicos contemporáneos*, Bogotá, Penguin Random House, pp. 270-293.

ZIZI, Daniela (2019) "La oralidad traicionada. Transcripción y traducción en la poesía oral improvisada", en Alessandro Ghignoli y Daniela Zizi, eds., *Entre escritura y oralidad. Literaturas y culturas en traducción e interpretación*, Granada, Comares, pp. 79-101.

ZUMTHOR, Paul (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, [ed. orig. 1983].

—— (1989) *La letra y la voz. De la "literatura" medieval,* Madrid, Cátedra, ed. orig. 1987.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4244
Artifara, ISSN: 1594-378X

Volksgeist en Joaquín Costa y en el joven Unamuno
Individuo y colectividad en la creación literaria

JULIÁN SANTANO MORENO
Università di Roma La Sapienza

Resumen
El presente artículo estudia el concepto de creación literaria en Joaquín Costa y en el joven Unamuno. Ambos autores presentan una gran comunidad de ideas sobre el proceso de la creación y sobre el mecanismo con el que individuo y colectividad o comunidad interactúan en la producción de una obra literaria. Estas ideas hunden sus raíces en las concepciones que la *Völkerpsychologie* o psicología de los pueblos había elaborado en un tentativo de explicar los fenómenos sociales. En ellas juega un papel fundamental el concepto de *Volksgeist* o espíritu del pueblo, que deriva de la tradición romántica alemana y que constituye la base de la concepción de Joaquín Costa y Miguel de Unamuno sobre la poesía popular, la lengua y la tradición, y que constituirá también la base de la teoría tradicionalista elaborada por Ramón Menéndez Pidal, de la que Costa y Unamuno se presentan como evidentes precursores.

Riassunto
Questo articolo studia il concetto di creazione letteraria in Joaquín Costa e nel giovane Unamuno. Entrambi gli autori presentano una grande comunità di idee sul processo di creazione e sul meccanismo con cui individuo e comunità interagiscono nella produzione di un'opera letteraria. Queste idee hanno le loro radici nelle concezioni che la *Völkerpsychologie* o psicologia dei popoli aveva elaborato nel tentativo di spiegare i fenomeni sociali. In esse il concetto di *Volksgeist* o spirito del popolo gioca un ruolo fondamentale, che deriva dalla tradizione romantica tedesca e costituisce la base della concezione di Joaquín Costa e Miguel de Unamuno sulla poesia popolare, la lingua e la tradizione, e che costituirà anche la base della teoria tradizionalista elaborata da Ramón Menéndez Pidal, di cui Costa e Unamuno si presentano come ovvi precursori.

Señala C. Morón Arroyo que lo característico de los hombres del 98 no fue tanto que se preocuparan de España, sino más bien que se planteasen el problema de España como la búsqueda de su alma, espíritu, carácter o genio, es decir, como búsqueda de su identidad colectiva (Morón Arroyo, 1997: 11-29; Morón Arroyo, 1996: 108). En el origen de esta sociología del 98 se encuentra la llamada *Völkerpsychologie,* la psicología de los pueblos o etnopsicología, nacida en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX. Esta influencia ha sido señalada por diferentes autores. El mismo Morón Arroyo había dedicado un artículo a la influencia de la *Völkerpsychologie* en la metodología de Menéndez Pidal (Morón Arroyo, 1970)[1]. A. Peña (1978) dedicó otro artículo a la influencia de la *Völkerpsychologie* en la generación del 98. F. La Rubia Prado

[1] Relacionado con la *Völkerpsychologie* también Morón Arroyo (1996).

Julián SANTANO MORENO, "*Volksgeist* en Joaquín Costa y en el joven Unamuno. Individuo y colectividad en la creación literaria", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 253-279.
Recibido il 24/01/2020 · Aceptado el 18/06/2020

(1994) en otro artículo posterior a los de Morrón Arroyo y Peña retoma la influencia de la *Völkerpsychologie,* junto a la de la filosofía orgánica, esta vez en la obra de Miguel de Unamuno.

Los ensayos de Morón Arroyo, Peña y La Rubia son aportaciones útiles al estudio de la teoría que en los años de formación de Menéndez Pidal y Unamuno se presentaba como más moderna y prestigiosa, la psicología de los pueblos. Se pueden considerar, sin embargo, estudios embrionarios y parciales que no afrontan directamente los textos de los fundadores de la *Völkerpsychologie,* ofreciendo tan solo los principios más conocidos de la psicología de los pueblos sin que se logre averiguar en su amplitud los principios de dicha teoría que han obrado en los autores españoles.

En nuestro estudio nos centraremos en las figuras de Joaquín Costa y de Miguel de Unamuno. El primero, uno de los máximos representantes del movimiento regeneracionista español, que contaba entre sus principales bases teóricas la *Völkerpsychologie* (Chacón Delgado, 2013: 66-80) ; el segundo, que apreció a Costa y fue influenciado por él, en la llamada etapa del joven Unamuno, que según la sistematización de Morón Arroyo (2003: 18), comprende los años 1884-1897 y se caracteriza por su atención a España, con la teoría y los problemas concretos que entonces se le presentaban: europeización, regionalismo, carlismo, cuestión social, lengua como expresión del "alma nacional".

En un primer momento analizaremos las características generales de la *Völkerpsychologie* para, en un segundo momento, afrontar las concepciones concretas de los fundadores de la psicología de los pueblos sobre el individuo y la colectividad y su reflejo en los dos autores españoles.

1. LA *VÖLKERPSYCHOLOGIE*

Moritz Lazarus (1824-1903) y Heymann Steinthal (1823-1899) son considerados los fundadores de la *Völkerpsychologie*[2]. Lazarus introdujo el término en 1851 en los debates académicos y en 1859, junto con Steinthal, fundó la *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft (ZfVS),* publicada en veinte volúmenes hasta 1890, que dio a la nueva disciplina una plataforma y su fórum más importante (Klautke, 2013: 11). El objetivo principal de la nueva disciplina era, en palabras de Lazarus, "reconocer psicológicamente la naturaleza del *Volksgeist* y su modo de obrar; descubrir las leyes según las cuales se realiza, se difunde, se amplía, crece, se transfigura, se profundiza, se debilita la actividad interior, espiritual o ideal de un pueblo –en la vida, en el arte, en la ciencia- y revelar las razones, las causas y los motivos tanto del origen como del desarrollo y finalmente de la decadencia de las características peculiares de un pueblo"[3].

La *Völkerpsychologie* consta de dos partes: por un lado, es psicología histórica de los pueblos (etnológica y política), y, por otro lado, etnología psíquica. La primera parte, la psicología histórica de los pueblos, debe mostrar en qué consiste el *Volksgeist,* bajo qué condiciones generales y leyes surge y opera, para de esta forma explicar en detalle cómo las fuerzas simples y elementales de la conciencia individual se combinan para crear fuerzas complejas y estructuras totales del *Volksgeist.* Esta parte es, por tanto, general y racional. La segunda parte, la etnología psíquica, caracteriza los *Volksgesiter* reales existentes y sus particulares formas de desarrollo. Es concreto y descriptivo y debe preceder a la primera. El material de la investigación de la *Völkerpsychologie* es casi ilimitado. Toda la vida espiritual de los pueblos debe ser

[2] No es abundante la biografía sobre Lazarus y Steinthal y la *Völkerpsychologie* en general, pero podemos citar: Leicht (1904), Sganzini (1913), Bumann (1965), Woodward (1982), Ringmacher (1996), Trautmann-Waller (2006), Klautke (2013). Sobre los autores y la *Völkerpsychologie* es fundamental la obra de Belke (1971-1986). Ediciones de textos teóricos de la *Völkerpsychologie* de Lazarus y Steinthal: Bumann, (1970), Könke (2003), Meschiari (2008), Bondì (2013).

[3] De su artículo programático titulado *Begriff und Möglichkeit einer Völkerpsychologie* ("Sobre el concepto y la posibilidad de una psicología de los pueblos") de 1851, texto original en la edición de Könke (2003: 4) y traducción italiana en la edición de Meschiari (2008: 60).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

investigada: la lengua, la escritura, el mito, la religión, las costumbres, la ley, la constitución política, el arte, las ciencias, el comercio y todas las instituciones de la vida pública[4].

La psicología de los pueblos de Lazarus y Steinthal fue acogida e interpretada en el momento de su aparición como una nueva filosofía de la historia. Dilthey la colocó entre las filosofías de la historia que dominaban su tiempo al lado de la dialéctica hegeliana y del positivismo. La verdadera novedad de esta psicología de los pueblos residía en su enfoque sistemático a los fenómenos sociales que, frente a una lectura histórico-horizontal, privilegiaba una lectura de dichos fenómenos de tipo vertical, y que ponía en relación la dimensión morfológica con su origen psicológico. Un enfoque que pretendía individuar las leyes de la objetivación de la actividad espiritual y de la posibilidad de conservarla y transmitirla (Meschiari, 2008: 32).

La psicología de los pueblos parte, por tanto, únicamente, como señala Lazarus (Könke, 2003: 8; Meschiari, 2008: 63), de los hechos de la vida de los pueblos, y solo a través de la observación, puesta en orden y comparación de los fenómenos puede esperarse encontrar las leyes del *Volksgeist.* El *Volksgeist,* para la psicología de los pueblos, es lo que hace de la mera pluralidad de individuos un pueblo, es el vínculo, el principio, la idea del pueblo y el que da forma a su unidad. Esta unidad reside en la unidad del contenido y de la forma o modo de su actividad, en la común producción y conservación de los elementos de su vida espiritual. En el hacer espiritual de todos los individuos de un pueblo dominan un acuerdo y una armonía que los une y hace de ellos una unidad orgánicamente interrelacionada. Todo lo que en el diferente hacer espiritual de cada individuo concuerda con el de todos los otros y produce su armonía, es, tomado en su conjunto, la unidad espiritual de pueblo, el *Volksgeist.* En forma de definición se puede decir que el *Volksgeist* es lo que en materia de actividad interior es común a todos los individuos de un pueblo, o bien, *el elemento de la actividad interior común a todos los individuos* ("das Allen Einzelnen Gemeinsame der innern Thätigkeit"), (Könke, 2003: 12; Meschiari, 2008: 66). Los elementos más importantes de la vida espiritual, a pesar de la diversidad de su aplicación en los individuos, son comunes a todos: la lengua con su entero tesoro de representaciones y conceptos, las formas lógicas del pensamiento, las costumbres, hábitos alimentarios y formas de vestir, la administración del derecho, las artes, el ejercicio de los oficios, la cultura de las ciencias y la religión. Todas las acciones espirituales de un individuo, por muy superiores que sean respecto a las de los otros, tienen sus raíces en el espíritu del pueblo, es un producto suyo. Al mismo tiempo, estas acciones de los individuos a su vez ejercerán un efecto, directa o indirectamente, sobre el *Volksgeist;* no permanecerán aisladas, sino que se convertirán en propiedad y elemento constitutivo del mismo. Todo individuo perteneciente a un pueblo depende tanto de su *Volksgeist* que la esfera de sus representaciones se encuentra al principio necesariamente dentro de la esfera representativa más grande y general (lengua, costumbres, etc.) de su pueblo (Könke, 2003: 13-16; Meschiari, 2008: 67-70).

El término *Volksgeist* fue introducido por Johann Gottfried Herder (1744-1803), al igual que los términos *nación* y *nacionalidad,* y adquirió una poderosa carga emocional, especialmente durante el periodo del idealismo romántico que se prolongó hasta 1830. El concepto fue tipificado en los escritos de Hegel (1770-1831), que vio el *Volksgeist* personificado en la figura del legislador nacional absoluto (Jahoda, 1992: 135).

La filosofía de la historia de Hegel es precisamente una de las raíces de la *Völkerpsychologie* de Lazarus y Steinthal y le dio su punto de vista conductor: la historia de la humanidad debe entenderse como un proceso lógico inmanente del espíritu del mundo *(Weltgeist),* los espíritus del pueblo particulares representan únicamente representaciones del espíritu del mundo y etapas de su desarrollo histórico (Belke, 1971-1986: I XLIII-XLIV).

[4] Esta bipartición de la *Völkerpsychologie* fue enunciada en el artículo publicado por Lazarus y Steinthal en 1860 *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie* ("Pensamientos introductivos sobre la psicología de los pueblos"), texto original y traducción italiana en Bondì (2013: 544-545). Véase también Belke (1971-1986: I LII), Jahoda (1992: 150).

Otra fuente importante de la *Völkerpsychologie* la constituye el Positivismo inglés y francés, que aceleró el alejamiento del Idealismo y el Romanticismo y se convirtió en la tendencia más significativa de los años 1840 y 1850. En Francia la figura de Auguste Comte (1798-1857), que en su *Sociologie* explica las leyes de la evolución de la sociedad humana y de los procesos sociales como psicología social. Según Comte, toda psicología sólo puede ser social, ya que la conciencia individual no es concebible sin influencia social. En Inglaterra, John Stuart Mill (1806-1873), es el representante más influyente del Positivismo. Stuart Mill distingue tres ciencias del espíritu: psicología (doctrina de las asociaciones en el sentido de su padre James Mill), Etología (ciencia de la formación del carácter) y ciencia de la sociedad (Sociología), (Belke, 1971-1986: I XLIV).

La psicología de los pueblos hunde sus raíces también en las ciencias de la naturaleza, ciencias históricas y socio-históricas particulares: historia de la cultura, etnología, Escuela histórica del Derecho, filología (Belke, 1971-1986: I XLIV-XLV).

Influencia importante es la que deriva de la psicología de Johann Friedrich Herbart (1776-1841)[5], que fue el primero en tratar de establecer una psicología social sistemática, exacta y científica en Alemania. Herbart asume dos requisitos básicos: que la psique del individuo está socialmente condicionada y que, por otro lado, la psicología de la sociedad es la de la mayoría de las personas; las fuerzas que actúan en la sociedad son por su origen fuerzas psicológicas, que son análogas a los procesos psíquicos de los individuos. Importante es para la investigación socio-psicológica la continuidad de las generaciones: "Las tradiciones están entre las fuerzas psicológicas más fuertes que puedan existir". El significado del lenguaje, que más tarde fue especialmente enfatizado por Steinthal y Lazarus, también fue visto por Herbart, que le atribuyó una función importante en las relaciones entre el individuo y la sociedad (Belke, 1971-1986: I XLV). Herbart, no obstante, rechazó la existencia de la noción de "espíritu del pueblo" e insistió en que el único hecho real era el individuo (Jahoda, 1992: 142)[6].

Entre los antecedentes intelectuales se encuentra también el lingüista Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Humboldt usa a menudo el término *Geist* o espíritu del pueblo en buena medida con el mismo sentido que el término moderno de "cultura". Humboldt adoptó algunos ideales de la Ilustración francesa, que combinó con un enfoque de la idea del *Volk* muy similar al de Herder. El enfoque filológico de Humboldt tenía como aliado la psicología, y un tema generalizado en su obra fue la relación entre las lenguas, pensamiento y mentalidad de los pueblos. Para Humboldt la base de toda realidad es una fuerza primitiva *(Urkraft)*, unitaria y universal. Todo lo que es individual es manifestación de esta fuerza y existe una jerarquía de individualidades: desde la persona individual al *Volk,* y de ahí a la humanidad en toda su extensión. Las diferentes naciones son encarnaciones imperfectas de la Totalidad, que se mejoran progresivamente unas a otras por sus contactos en su avance hacia una humanidad más perfecta. De este modo, Humboldt asoció el optimismo de la Ilustración sobre el progreso continuo con la noción romántica del *Volksgeist* (Jahoda, 1992: 143). El elemento que une los tres diferentes niveles de la jerarquía es el lenguaje, identificado con el espíritu de la humanidad como totalidad y como principio fundamental de individuación. La lengua no es de origen sobrenatural ni ha sido creada por ningún individuo; es el *Volk* que activamente construye su lenguaje a través de la interacción de sus componentes individuales. Un individuo particular no es un sistema cerrado sino el producto de generaciones pasadas y de todas las influencias que lo rodean y que se han integrado en la unidad más amplia del *Volk* o de la

[5] Sucesor en la cátedra de Kant en Königsberg. Kant había sido contrario a la posibilidad de una psicología racional y empírica, un punto de vista contestado por Herbart, Jahoda (1992: 141).
[6] Sobre la influencia de Herbart en Lazarus y Steinthal véase Jahoda (1992: 140-143).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

nación[7]. Lazarus y Steinthal tomaron de Humboldt la noción de la dependencia del pensamiento respecto del lenguaje y también la opinión de que el lenguaje es primordial entre las fuerzas que mantienen unido un *Volk* (Jahoda, 1992: 143-145)[8].

2. EL INDIVIDUO Y LA COLECTIVIDAD

Una de las tareas más importantes de la *Völkerpsychologie* fue la de esclarecer las relaciones entre el individuo y la colectividad[9]. Mucho antes de que se realizaran esfuerzos sistemáticos para establecer la sociología como una disciplina académica, la psicología popular o *Völkerpsychologie* se basó en uno de los problemas fundamentales de dicha ciencia social, a saber, la relación entre el individuo y la comunidad, en su terminología el "pueblo" *(Volk),* (Klautke, 2013: 18). El uso del concepto de "pueblo" ha constituido uno de los aspectos más criticados a la revista fundada por Lazarus y Steinthal, la *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft,* en el nombre de *Völkerpsychologie* primero, y en el concepto de "espíritu del pueblo" *(Volksgeist)* después. Lazarus y Steinthal defendían, contrariamente a ciertas tendencias mayoritarias en su época, no una visión biológica de la cultura, sino esencialmente mentalista (Trautmann-Waller, 2006: 162). Su oposición a la idea de caracteres nacionales transmitidos biológicamente los lleva a combatir todo tipo de sustancialización, extendiendo de esta manera el antisustancialismo de la psicología de Herbart al estudio de los pueblos y su historia. Lazarus y Steinthal se oponen, por tanto, a la idea de una herencia biológica de ideas innatas defendida por algunos darwinistas[10], interesándose, por el contrario, por lo que llaman "herencia espiritual" *(geistige Vererbung)* de las lenguas, de las formas estéticas, de las ideas científicas y morales. Precisamente porque se trata de formas, estas ideas se transmiten con su contenido y se desarrollan de una generación a otra a lo largo de la historia (Trautmann-Waller, 2006: 162).

Lazarus y Steinthal reaccionaron contra las críticas sobre la preeminencia de la noción de *Volk* en su proyecto. En el tercer volumen de la revista, Lazarus afirmaba que el término *Volk* había que entenderlo en sentido colectivo; se había privilegiado lo nacional solo porque es la forma más corriente, la más estable de lo colectivo, pudiendo servir de esta manera de punto de partida para un análisis de las producciones culturales colectivas (Trautmann-Waller, 2006: 162). De todas formas, la confusión que originaba la prioridad otorgada a lo nacional obligó a Lazarus y Steinthal a utilizar cada vez más en sus análisis, en detrimento del término *Volksgeist*[11], la idea de un "espíritu colectivo" *(Gesamtgeist),* cercano a las investigaciones posteriores sobre la interacción, la imitación, el hecho social o el don en psicología social o en sociología (Trautmann-Waller, 2006: 166-167).

La *Völkerpsychologie* afirma que el *Volksgeist* consta solo y exclusivamente de espíritus individuales, aunque no por esto se puede pensar que el *Volksgeist* pertenezca a la psicología como todo individuo, sino que se hace necesaria una ciencia especial. Para los aspectos esenciales la psicología de los pueblos puede hacer referencia a la psicología individual, pero

[7] Ciertos autores han atribuido a Humboldt la creación del término *Völkerpsychologie,* véase Jahoda (1992: 145), que no comparte esta idea. La idea no sorprende, de todas formas, ya que sus teorías anticipan algunos de los elementos más esenciales que vendrán después.

[8] Sobre la influencia de Humboldt en Steinthal, Bumann (1965: 13-19) y la obra de Ringmacher (1996).

[9] Sobre este aspecto dedicó Lazarus un artículo en 1862 titulado *Ueber das Verhältniss des Einzelnen zur Gesammtheit* ("Sobre la relación del individuo con la colectividad"), Könke (2003: 39-129) y Meschiari (2008: 87-140).

[10] Lazarus, en su artículo *Synthetische Gedanken zur Völkerpsychologie* ("Conceptos sintéticos para una psicología de los pueblos") de 1865, afirmaba "Es gibt keine angebornen Ideen" (No existen ideas innatas), (Könke, 2003: 149; Meschiari, 2008: 158).

[11] El término *Volksgeist* existía ya antes de Lazarus y Steinthal en la tradición alemana. Herder utiliza la expresión *Geist des Volks* al lado de las equivalentes *Charakter des Volks, National-Charakter, Nationalgeist, Seele des Volkes* o *Genius eines Volkes;* Hegel y la *Historische Rechtsschule* (Escuela Histórica de Derecho) habían utilizado el término *Volksgeist* en sus presupuestos, (Ritter-Gründer-Gabriel, 2001: 11 1102-1107), art. *Volksgeist, Volksseele.*

resulta evidente que la totalidad o colectividad *(Gesamtheit)* no está constituida por una simple adición de individuos, sino que constituye una unidad acabada, una unidad en cuya formación y desarrollo entran en juego procesos y leyes que no tienen nada que ver con el individuo en cuanto tal, sino solamente en cuanto este es algo diferente del individuo, es decir, en cuanto es parte y miembro de un todo. El individuo, en el desarrollo y representación de su vida interior, aparece condicionado por la totalidad o colectividad y de ella depende. Solo dentro de la sociedad *(Gesellschaft),* solo en la convivencia *(Zusammenleben),* en la adhesión *(Zusammengehörigkeit)* a un espíritu común *(Gesamtgeist)* adquieren y poseen el contenido espiritual *(geistigen Inhalt)* también de su vida individual (Könke, 2003: 81-82; Meschiari, 2008: 111): "pero si tomamos en consideración cualquier momento histórico, tenemos que afirmar incluso que lógica, temporal y psicológicamente, la totalidad (o la colectividad) precede a los individuos"[12].

La simple suma de todos los espíritus individuales de un pueblo no puede representar el concepto de su unidad *(Begriff ihrer Einheit),* ya que este concepto es algo diferente y con mucho más relevante que esa suma. El espíritu del pueblo, el *Volksgeist,* es entonces lo que transforma la simple multiplicidad de los individuos en un pueblo, es el nexo, el principio, la idea del pueblo y constituye su unidad. En el hacer espiritual de todos los individuos de un pueblo dominan un acuerdo y una armonía que los une y los transforma en una unidad orgánica conectada. Lo que en el diferente hacer espiritual de los individuos coincide con el de los otros tomado en su conjunto, es la unidad espiritual del pueblo, el espíritu del pueblo: "en forma de definición, por tanto, la psicología de los pueblos indicará el espíritu del pueblo como sujeto del que pretende predicar algo aproximadamente de este modo: lo que es común, en la actividad interna, a todos los individuos del pueblo, según el contenido y la forma; o bien, lo que, de la actividad interna, es común a todos los individuos"[13].

En la pluralidad de espíritus que constituyen el *Volksgeist* se dan elementos como los señalados más arriba, es decir, compartidos por todos. Uno de los más característicos es la lengua. La lengua tiene su verdadera existencia solo en la mutua comprensión y se transmite en herencia de una generación a la siguiente. La igualdad en el hablar supone ya una unidad del *Volksgeist,* "es el pueblo, la comunidad lingüística, la que posee la lengua; y el *Volksgeist* es el auténtico sujeto, aunque esta solo se manifieste verdaderamente en los individuos" (Könke, 2003: 69; Meschiari, 2008: 102-103). Hablar de la lengua de manera apropiada y científica implica considerar como su sujeto no a los individuos, sino su unidad, el *Volksgeist,* al que pertenece el determinado genio lingüístico *(Sprachgenius).* A través de una comparación entre muchas lenguas o de diferentes épocas de desarrollo de una misma lengua, se podría demostrar una configuración diferente de la unidad de un pueblo.

Todo individuo que tenga parte activa en una totalidad o colectividad cualquiera posee una representación enérgica y concreta del contenido y la finalidad de la comunidad, y su propia autoconsciencia *(Selbstbewusstsein)*, en cuanto partícipe de aquella, comprende en sí la consciencia de la totalidad, "lo más importante, entonces, que tenemos que considerar en relación con la consciencia común que una totalidad (o colectividad) tiene de sí, es esto: que la autoconsciencia de cada individuo como miembro de la sociedad se eleva en gran medida sobre el contenido y el valor de su individualidad, en cuanto que acoge en su ser la consciencia de los otros, y más precisamente la de la totalidad (o colectividad)"(Könke, 2003: 95; Meschiari, 2008: 117).

[12] "fassen wir aber irgend einen historischen Moment ins Auge, dann werden wir sogar behaupten müssen, dass logisch, zeitlich und psychologisch die Gesammtheit den Einzelnen vorangeht", (Könke, 2003: 82; Meschiari, 2008: 112).

[13] En el artículo de Lazarus y Steinthal, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie* ("Pensamientos introductivos sobre la psicología de los pueblos"), Bondì (2013: 549).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

La colectividad no es en el sentido estricto del término creativa (o productiva), sino que solo absorbe, actúa adaptándose e imitando, sigue siempre una bandera que un hombre eminente lleva adelante. De este modo, son pocos los genios que a partir de la historia dada crean ideas objetivas, las difunden gradualmente en las masas, poniendo de esta forma el todo en movimiento activo,

> la actividad creativa del espíritu brota casi siempre en la cabeza de uno o algunos individuos, y es por esto que adquiere fácilmente la apariencia que la individualidad es el único factor que tendremos que considerar como causa de la progresiva e imponente producción. En realidad toda creación importante ocurre en primer lugar para la totalidad o colectividad *(Gesamtheit)* […] Pero si las obras del espíritu son en verdad creadas para la totalidad *(Gesamtheit)*, esto sucede también gracias a la totalidad *(Gesamtheit)* […] porque la misma acción espiritual brota sí de un punto preciso, pero, por decirlo de alguna manera, de la fuente de la totalidad *(Gesamtheit).* (Könke, 2003: 102-103; Meschiari, 2008: 122)

El verdadero valor de una obra reside en el hecho de que esta sea más o menos adecuada a dar a la consciencia pública *(öffentlichen Bewusstsein)* una expresión adecuada del contenido representado,

> y no solo de los poetas afirmaremos que sus obras tienen que ser idóneas a suscitar el ennoblecimiento y entusiasmo de la totalidad *(Gesamtheit)* y por esto deben ser proporcionadas a su comprensión, sino que las investigaciones científicas e incluso las más altas investigaciones metafísicas […] tendrán que ser apreciadas en su valor según la influencia que están en grado de ejercer indirectamente, gracias a la parte docta e instructora del pueblo, sobre la totalidad *(Gesamtheit)* […] Ahora bien, lo que ha sido creado para la totalidad, esta tiene que poder comprenderlo; pero se comprende solo aquello cuyos elementos están ya unidos. El genio guiará el espíritu del pueblo *(Volksgeist)* como el general su ejército. (Könke, 2003: 103-104; Meschiari, 2008; 123)

La posibilidad de una influencia común sobre el *Volksgeist* se basa en la naturaleza homogénea de los individuos; brota de la idéntica comprensión de las ideas y de la idéntica eficacia de estas sobre las masas representativas en cada individuo. Las ideas más potentes son las que derivan de la propia masa representativa como resultado de un proceso psíquico: estas son sentidas, por tanto, como ideas propias, no impuestas, llevan consigo una coacción interna que eleva al hombre a través de sí mismo, "encontrar estas ideas es asunto del jefe, del genio […] El genio, a pesar de su naturaleza mucho más noble y su mentalidad más ideal, puede, sin embargo, influir sobre la masa inconsciente no creativa *(bewusstlose unschöpferische Masse)*, elevarla espiritualmente y llevarla más adelante"(Könke, 2003: 105; Meschiari, 2008: 124). Los poetas y pensadores, sintiendo en un grado más profundo los deseos generales humanos del conocimiento de la naturaleza, de la organización de la vida práctica y su comprensión espiritual o de su realización y elevación interior, ideal, expresan estos deseos de una manera más completa, determinada, que produce progreso, "por esto nosotros atribuimos su vida y su acción no a ellos mismos exclusivamente, sino al espíritu colectivo *(Gesamtgeist),* del que sacaron su alimento"(Könke, 2003: 106; Meschiari, 2008: 125).

No solo la difusión, sino también el origen de todas las ideas depende de condiciones que no son individuales, pero que tienen existencia en la totalidad *(Gesamtheit),* por ello "la idea encontrada es encontrada solo por el que ya precedentemente estaba predispuesto y era idóneo a buscarla. Por tanto, lo que en verdad ha sido creado para el espíritu colectivo *(Gesamtgeist)* proviene también del espíritu colectivo. Solo de los elementos ya presentes se forma lo

nuevo, solo de lo universal *(Allgemein)*[14] dado brota lo particular, y se puede decir por esto que es el proceso de lo universal el que se cumple en lo particular" (Könke, 2003: 106; Meschiari, 2008: 125). Hay individuos particulares que sintetizan en su persona el contenido del espíritu de su propio pueblo, "ellos son, por decirlo de alguna manera, la personificación de tales ideas dominantes, en ellos lo universal mismo encuentra una nueva, determinada, configuración individual, porque ellos no son simplemente ejemplares, sino productos de lo universal; a ello destinados por la Providencia, convergen en su alma, como en el punto focal, los rayos de la entera vida espiritual" (Könke, 2003: 109; Meschiari, 2008: 127).

El hombre es un ser histórico *(geschichtliches Wesen),* todo lo que le concierne es un resultado de la historia *(Geschichte)*. También los héroes del espíritu *(Heroen des Geistes)* son seres históricos de este tipo, y lo son bajo un aspecto doble: no solo efectos, sino también causas de la configuración de la vida espiritual nacional *(Gestaltung des nationalen Geisteslebens),* "porque brotan del terreno del espíritu nacional *(Nationalgeistes),* pueden también actuar sobre él […] así el espíritu colectivo *(Gesamtgeist)* de una nación se recoge en sus héroes y encuentra en ellos nuevo impulso y nueva fuerza creativa" (Könke, 2003: 109; Meschiari, 2008: 127). Sin embargo, más que en la solitaria creación del genio, "la acción del espíritu público *(öffentlichen Geistes)* se manifiesta allí donde un mayor número de hombres, brotando del corazón del pueblo, coopera y confiere forma y expresión a su íntimo progreso" (Könke, 2003: 110; Meschiari, 2008: 128). El espíritu de un solo hombre está lleno de una cantidad incalculable de representaciones de todo tipo; concebidas en la más excitable interacción recíproca, estas forman juntas la determinación, el carácter, el contenido de la vida de esta personalidad. Sus pensamientos pertenecen todos al individuo, "pero una idea que brota en este individuo puede adquirir el poder de actuar externamente sobre el entero pueblo, sobre los siglos, sobre muchas naciones" (Könke, 2003: 128-129; Meschiari, 2008: 140). Lazarus recurre a la metáfora de la chispa *(Funke)* para explicar este concepto de cooperación en el espíritu de un pueblo:

> Encontramos prodigioso que una pequeña chispa encienda un barril de pólvora y reduzca a cenizas una ciudad. Pero no es la chispa, sino la naturaleza de la pólvora; la chispa no ha hecho nada más, y no podía hacer nada más, que si hubiera caído en un vestido de lana y su efecto hubiese sido solo una pequeña quemadura; solo ha propagado un poco de calor, eso es todo lo que puede hacer una chispa. Depende de la naturaleza y carácter de un pueblo si en virtud de las chispas ideales que brotan de la cabeza de un individuo aquel explotará o no. (Könke, 2003: 112; Meschiari, 2008: 129)

Cuando la creación del genio, lo que en la forma y figura no existía aún, lo nuevo y lo creativo, es percibido como afín por los demás, se puede decir entonces que ha salido completamente del alma de todos, "la palabra de un genio suelta la lengua a todos; extiende sus almas y al mismo tiempo calma su anhelo" (Könke, 2003: 107; Meschiari, 2008: 125).

El grado elevado de vitalidad del *Volksgeist* reside en el hecho que cada uno tiene una clara consciencia de sí mismo, "la representación transmitida, abstracta, condensada que cada uno posee de la comunidad *(Gemeinschaft)* a la que pertenece tiene que llegar a desarrollarse lo más posible en la consciencia de cada uno" (Könke, 2003: 112; Meschiari, 2008: 129). Esto puede ocurrir de manera particular reconociendo a cada uno la participación *(Mitwirkung)* en los intereses públicos.

Un aspecto importante en la relación entre el *Volksgeist* y el individuo lo constituye el cambio de las generaciones, es decir, el cambio constante de los individuos, de los sujetos portadores del *Volksgeist,* y la consiguiente continuidad de la vida del espíritu,

[14] Hay que entender *Allgemein* en este caso como "lo que es común a todos los miembros de una comunidad".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> las generaciones mueren y otras las sustituyen. Aquí una violenta ruptura recae sobre nuestra consideración del *Volksgeist;* la muerte, así parece, aniquila la unidad y con ello la esencia y la vida del *Volksgeist.* Pero la corriente del espíritu público *(Strom des öffentlichen Geistes)* continúa fluyendo imparablemente –hasta que conserva una existencia íntimamente verdadera–; mil corazones se detienen el mismo día, pero otros miles comienzan a latir, y el espíritu colectivo avanza lleno de vida más allá de las tumbas de las generaciones pasadas que han vivido su vida y a las que él la había dado. (Könke, 2003: 117-120; Meschiari, 2008: 132-134)

El espíritu colectivo es la tradición,

> la consciencia de los hombres civilizados descansa también en una tradición que se crea y progresa a través de muchas generaciones. Así el individuo, que participa en la común constitución espiritual, no solo está condicionado por sus contemporáneos, sino –aún más– por los siglos y milenios pasados y de ellos depende en el pensar, en el sentir y en el querer[15].

Si el *Volksgeist* tiene su existencia solo en aquellos que viven presentemente, se puede preguntar: ¿cómo se relaciona aquél con su propio pasado?

> Tenemos que elevarnos a la idea –y encontrar también una formulación y una justificación metafísica del concepto– de que la vida del *Volksgeist,* aunque cambien no solo las acciones subjetivas, sino también los sujetos individuales de estas acciones, cons-tituye una unidad duradera *(continuirliche Einheit)* […] Las generaciones mueren y el espíritu colectivo *(Gemeingeist)* lo renueva la generación que crece posteriormente. (Könke, 2003: 117; Meschiari, 2008: 132-133)

Lo universal es por su naturaleza permanente, "los espíritus nacionales *(Nationalgeister)* tienen algo sustancial en sí, un núcleo permanente *(unveränderlichen Kern)* que por sí mismo determina todas las evoluciones de los espíritus" (Bondì, 2013: 617); es el mismo también en las diferentes formas que puede asumir, en las diferentes personas en las que se manifiesta, "para nuestra cuestión resulta de esto el principio natural de que la continuidad del *Volksgeist* tiene que hacer referencia a lo universal en él, a sus ideas y tendencias, no a los individuos, a los sujetos que son portadores"(Könke, 2003; 122-123; Meschiari, 2008: 136).

3. EL ESPÍRITU OBJETIVO Y SU EVOLUCIÓN

La vida colectiva espiritual consiste precisamente en el hecho de que el pensamiento es pensado al mismo tiempo o uniformemente en una multitud de individuos; en el hecho de que el pensamiento, surgido en primer lugar en una única cabeza, se transmite a otras y suscita en ellas la misma energía y sucesión de representaciones, "convivencia espiritual *(geistiges Zusammen-leben)* significa, por tanto, tener una real comunidad de vida *(Gemeinschaft des Lebens),* es decir, que lo que sucede de espiritual en uno llega realmente a conocimiento del otro" (Könke, 2003: 141; Meschiari: 151).

La consecuencia más importante de toda convivencia espiritual es la creación de un espíritu objetivo *(objective Geist)*:

> Siempre, allí donde numerosos hombres conviven, el resultado necesario de su convivencia es que de su actividad espiritual subjetiva se desarrolla un contenido espiritual objetivo, que se convierte después en contenido, norma y órgano de su poste-

[15] En el artículo de Lazarus y Steinthal, *Einleitende Gedanken über Völkerpsychologie* ("Pensamientos introductivos sobre la psicología de los pueblos"), Bondì (2013: 501).

> rior actividad subjetiva […] Nacido originalmente de la actividad de todos los individuos, el contenido espiritual se eleva inmediatamente, como un hecho acabado, por encima de los individuos que se someten a él y a él tienen que obedecer […] A la necesidad física se añade la histórica, a la ley natural se añade la espiritual. (Könke, 2003: 176-177; Meschiari, 2008: 177)

Todas las actividades del espíritu reciben su forma, su consistencia y su desarrollo por mediación del espíritu objetivo,

> en todos los campos de la existencia espiritual el formarse del espíritu objetivo es efectivamente el resultado necesario de la convivencia, pero su forma determinada y su naturaleza son la condición para cualquier vida posterior y actividad de los espíritus. (Könke, 2003; Meschiari, 2008: 178)

El espíritu objetivo es el contenido espiritual disponible creado y producido por la actividad personal (subjetiva) de los individuos, en cuanto tal realmente contrapuesto a las personas, que se manifiesta como contenido y forma de la vida espiritual. Los dos aspectos extremos en los que este espíritu objetivo se manifiesta son

> por un lado elementos puramente espirituales: concepciones, convicciones, disposiciones, formas de pensamiento, modos del sentimiento, etc.; estos son elementos del espíritu objetivo en la medida en que están difundidos en el pueblo, son duraderos y característicos, por estar ya dispuestos y disponibles se contraponen al espíritu individual y actúan sobre él; y, sin embargo, estos elementos tienen su existencia, el lugar y el modo de existir únicamente en los sujetos personales, en los espíritus individuales, en cuya actividad subjetiva están contenidos concretamente de la misma forma que lo general en lo individual. Por otro lado se colocan las encarnaciones *(Verkörperungen)* reales o simbólicas del pensamiento: obras de arte, documentos, escritos, construcciones de todo tipo, productos de la industria destinados al consumo. Estos contienen en el sentido más estricto el espíritu objetivado, colocado en un objeto. (Könke, 2003: 190; Meschiari, 2008: 188)

La forma más alta de espíritu objetivo, puramente espiritual, tiene su existencia en la totalidad de los espíritus individuales, en cuya vida y cuyo hacer espiritual el espíritu objetivo vive y se efectúa,

> a pesar de esto los espíritus individuales no son los creadores, sino solo los portadores del espíritu objetivo; no lo producen, sino que solo lo conservan; su hacer espiritual no es tanto la causa como más bien el resultado. Los individuos aprenden sus actividades del existente (*Bestehende:* también "continuidad, duración") y lo hacen porque el existente es a lo que no pueden sustraerse; ellos no operan con la fuerza de sus subjetividades individuales, sino con la potencia de la objetividad en la que han nacido y en la que se encuentran. (Könke, 2003: 193; Meschiari, 2008: 190)

El hombre que llega a la vida en cualquier época y colocación histórica, junto al mundo objetivamente dado de la naturaleza, encuentra al mismo tiempo en el espíritu objetivo un segundo mundo, un mundo del pensamiento. En el espíritu transmitido están dados la forma y el órgano por medio de los cuales el individuo concibe también la naturaleza que tiene delante,

> tanto el contenido verdadero y propio, el patrimonio de intuiciones, representaciones e ideas como las formas del pensamiento –en sentido estricto–, que están contenidos en el espíritu objetivo, influyen de manera determinante sobre la actividad

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> del espíritu individual, y, por tanto, respectivamente sobre la totalidad de los individuos de una generación sucesiva, ya que esta les transmite los órganos y la dirección de la actividad. (Könke, 2003: 197; Meschiari, 2008: 193-194)

Toda la actividad práctica del individuo tiene su raíz casi enteramente en el espíritu transmitido de la sociedad en la que el individuo se encuentra,

> si, por tanto, un contenido espiritual objetivo dado proveniente de otras personas se impone a una persona tan inevitablemente que esta no puede evitar su influencia en el propio espíritu, entonces esta influencia tiene la misma necesidad que si proviniera de la actividad propia precedente del sujeto […] Un pensamiento tiene sobre el sucesivo recorrido del pensamiento la misma influencia haya brotado en mi cabeza haya brotado en otra; las premisas en otro espíritu conducen también en el mío a la misma conclusión; en una palabra: la igualdad de las leyes objetivas para el contenido espiritual y su desarrollo y la igualdad de las leyes subjetivas, psicológicas, para el proceso, esta igualdad de la actividad sustituye la identidad de la persona. (Könke, 2003: 209; Meschiari, 2008: 202)

La existencia, por tanto, del espíritu objetivo se funda en el hecho que este actúa sobre la actividad subjetiva del espíritu individual, dictándole las condiciones; inversamente, se puede constatar que el posterior desarrollo del espíritu objetivo mismo depende de la correspondiente elevación del espíritu individual (en su actividad subjetiva) por encima de él,

> de esta forma en el desarrollo subjetivo del espíritu individual se dan el arquetipo y la causa del progreso también del espíritu objetivo de la totalidad o colectividad *(Gesamtheit);* este se realiza en efecto a través del hecho que el individuo o una pluralidad de individuos realizan con su hacer espiritual una elevación, una clarificación, una profundización, en general un enriquecimiento del espíritu objetivo, el cual después, así enriquecido, se vierte de nuevo en la totalidad y en ella se conserva […] Pero la magnífica elevación de un solo pensamiento, nuevo y creativo, sobre el entero espíritu personal adquiere toda su importancia solo cuando se relaciona retroactivamente a la entera consciencia, aportando claridad, orden y organización; así grandes hombres, importantes por su acción espiritual, encuentran la misma importancia solo en la repercusión que su acción tiene sobre la totalidad o colectividad *(Gesamtheit).* (Könke, 2003: 210; Meschiari, 2008: 203)

Los genios ya no están fuera o por encima, sino dentro del *Volksgeist* y constituyen una parte de su contenido objetivo. Pero no actúan sobre el perfeccionamiento del espíritu objetivo solo los espíritus eminentes, sino todos aquellos que son activos de modo tal que proceden no simplemente imitando, repitiendo y conservando lo que ha sido dado, sino que, creando autónomamente, completando libremente y plasmando, cooperan en el enriquecimiento del espíritu objetivo, "la única condición para esto es solo que cada uno, que sea creativamente capaz de cualquier manera y en cualquier cosa, conviva realmente con los otros, comunique, cree, actúe, y no viva como un ermitaño" (Könke, 2003: 213; Meschiari, 2008: 205).

El espíritu objetivo es un espíritu histórico,

> el punto de vista fundamental en el desarrollo del espíritu objetivo es este, que se realiza en una sucesión temporal, que los momentos precedentes influyen sobre toda época posterior como condiciones, y, sin embargo, la época posterior puede transformar el contenido del todo, la imagen del espíritu objetivo; el espíritu objetivo (de la misma forma que el espíritu activo subjetivo obviamente) es un espíritu histórico por excelencia; histórico en el poder condicionante para todo lo que sigue y en la

> capacidad que tiene de desarrollarse a través de él mismo. (Könke, 2003: 213-214; Meschiari, 2008: 206)

4. LA CONDENSACIÓN

Un concepto central en la *Völkerpsychologie* de Lazarus y Steinthal, que se conecta con la comprensión de la interacción entre comunidad e individuo, es el de *Verdichtung*, la condensación. El concepto describe el proceso de aprendizaje de las naciones, o incluso de la humanidad entera, durante largos periodos de tiempo, que permite el progresivo desarrollo de la cultura y la civilización (Klautke, 2013: 19)[16]. La *Verdichtung* se produce cuando "conceptos y series conceptuales, descubiertos en tiempos remotos por los espíritus más dotados, captados y comprendidos solo por pocos, pueden convertirse gradualmente en patrimonio común corriente de enteras clases e incluso de la masa general del pueblo" (Könke, 2003: 27; Meschiari, 2008: 77)[17]. Lo que ha sido un logro de la actividad espiritual en una época pasada se convierte en punto de partida en una posterior,

> en este nuevo punto de partida, en estos conceptos ya elementales, se encuentra condensada la entera serie de mediaciones conceptuales a través de la cuales aquellos fueron una vez lenta y fatigosamente producidos; un pasado muy amplio se convierte en ellos en un presente acabado […] En cada obra del espíritu está conservada y no perdida una entera historia de trabajo espiritual, y en ella está conservada exactamente como la bellota en la encina que de ella se ha desarrollado. (Könke, 2003: 29-30; Meschiari, 2008: 79)

El medio que el espíritu humano emplea para conseguir esta condensación de los conceptos no consiste solo en el trabajo subjetivo del individuo, en la repetición y en el desarrollo del proceso psíquico, sino que existen medios objetivos, además del proceso psíquico e incluso sin él, que la producen. A estos medios objetivos pertenece en primer lugar el lenguaje. En la lengua se deposita y conserva el tesoro extraordinariamente rico en contenido espiritual y a través de él se transmite al recién nacido como herencia del entero pasado, "la lengua, sin embargo, no es simplemente medio de comunicación, sino también de formación para pensar pensamientos propios y captar y comprender los de los otros" (Könke, 2003: 32; Meschiari, 2008: 80).

Además del lenguaje, también las costumbres *(die Sitten)* y las instituciones éticas de todo tipo presentan ya dispuesto al hombre el contenido ético de su tiempo, producto de un largo desarrollo espiritual y de un largo trabajo histórico, del mismo que las obras de arte, los monumentos del genio y de la industriosidad "ponen en presencia de su alma la concepción estética lentamente madurada de las cosas divinas y humanas, para elevar su ánimo, si es receptivo, a la misma altura, y colmarlo de la misma idealidad" (Könke, 2003: 32; Meschiari, 2008: 81). Todo ello forma el espíritu objetivo e indica la dimensión de vida peculiarmente cultural de los seres humanos,

---

[16] El concepto fue desarrollado por Lazarus en su artículo de 1862 *Verdichtung des Denkens in der Geschichte. Ein Fragment* ("Condensación del pensamiento en la historia. Un fragmento"); Könke (2003: 27-38), (Meschiari, 2008: 77-85).

[17] Lazarus ejemplifica el concepto con el trabajo del matemático: "Para quien es principiante en la geometría el teorema pitagórico constituye un gran logro, llegar a él procura no poca alegría, pero cuesta también mucho esfuerzo; cuando se ha obtenido, cuando lo ha comprendido, para pensar su contenido de modo claro y fundado, debe posteriormente recordar todos los teoremas precedentes y tener presente con exactitud ese mismo contenido en todas sus partes; para el matemático experto, en cambio, el teorema es tan simple, su aplicación tan fácil, su contenido fluye tan rápido y seguro en su alma, como en el principiante apenas el primer axioma, según el cual entre dos puntos se da una sola línea recta. El proceso psíquico, que el matemático ha realizado hasta el final para llegar a pensar de esta manera, nosotros lo llamamos: condensación de las representaciones *(Verdichtung der Vorstellungen)*" Könke (2003: 27), Meschiari (2008: 77).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> tenemos que distinguir, por tanto, dos tipos de condensación del pensamiento; uno se realiza individualmente, subjetivamente, de manera que el producto condensado del pensamiento es el resultado del proceso personal, gradual de la condensación; el otro es impersonalmente universal, objetivo, de modo que solo el resultado de un proceso histórico es acogido en el alma. Aquel designa la cultura personal del individuo, este la cultura pública *(öffentliche Cultur)* de la época. (Könke, 2003: 35; Meschiari, 2008: 83)[18]

El vínculo histórico ata al individuo, pero le ofrece como compensación un terreno ya preparado de masas de pensamiento formadas, condensadas, "el animal comienza siempre de nuevo y por esto permanece siempre en lo viejo" (Könke, 2003: 37; Meschiari, 2008: 85).

5. *VOLKSGEIST* Y CREACIÓN LITERARIA EN JOAQUÍN COSTA

La obra de Joaquín Costa (1846-1911) está consagrada por entero a la tarea de definir la identidad del pueblo español (Santano Moreno, 2017: 82). La obra en la que se pueden recoger sus ideas acerca de la creación literaria en relación con el individuo y la sociedad la constituye el volumen titulado *Tratado de Política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península,* publicado en 1881 (ed. Alfonso, 2012). El *Tratado* consta de dos partes: una larga introducción sobre la poesía popular como fuente de Derecho y una segunda parte dedicada a la poesía popular, mitología y literatura celto-hispanas. El capítulo III titulado *Génesis y desarrollo de la poesía popular* es el que interesa a nuestro propósito.

Costa centra la búsqueda de esa identidad a través de las realizaciones literarias, jurídicas del pueblo, en las que se manifiesta el saber político y el concepto del Derecho que posee el pueblo. En este aspecto Costa es heredero de la denominada *Escuela Histórica del Derecho,* nacida en Alemania en la transición del siglo XVIII al XIX, y que constituye al mismo tiempo una de las fuentes de la *Völkerpsychologie,* como hemos indicado más arriba. La Escuela Histórica integró el Derecho dentro de la *Gesamtkultur* (civilización general), como parte de la cultura nacional y expresión del *Volksgeist.* Todo Derecho es resultado de un proceso histórico lineal y relacionado orgánicamente con el resto de las manifestaciones del pueblo (López Sánchez, 2006: 361).

La otra gran categoría conceptual que marcó el desenvolvimiento programático de la Escuela Histórica fue la de "pueblo". La continuidad temporal existente entre presente y pasado opera sobre una realidad concreta, el pueblo, un todo supraindividual, cuya esencia se muestra en todas sus manifestaciones, incluida el Derecho (Löpez Sánchez, 2003: 361). El pueblo se presenta como algo anterior a la constitución de la sociedad, como algo superior a los individuos tomados aislados entre sí, una unidad natural presente a priori. Esta unidad es histórica no sólo por estar constituida por individuos, sino por generaciones sucesivas que van uniendo el pasado con el presente y el futuro, presentando una totalidad capaz de poner en práctica actividades espirituales específicas, que son las que le otorgan realidad histórica. Se trata, por tanto, de una *comunidad de espíritu* creadora de formas culturales (Derecho, lenguaje, usos, religión, etc.). Esa actividad creadora tiene su más lograda expresión en el *Volksgeist* o espíritu del pueblo (López Sánchez, 2006: 363-364).

La *Völkerpsychologie,* como hemos señalado más arriba, insistía en los conceptos de convivencia espiritual *(geistiges Zusammenleben)* de comunidad de vida *(Gemeinschaft des Lebens),* en el sentido de que lo que sucede de espiritual en uno llega realmente a conocimiento del otro. La consecuencia inmediata de este hecho es la creación del *objective Geist,* el espíritu objetivo, que nace originalmente de la actividad de los individuos y que se eleva inmediatamente como

[18] También la introducción de Meschiari (2008: 34).

un hecho acabado, por encima de los individuos. Para Costa, fiel al principio según el cual los "hechos son retratos del ser", el saber popular tiene carácter de objetividad al apoyarse en la verdad latente de las ideas innatas, en el que alientan las divinas inspiraciones de la razón universal y en el que se manifiesta el espíritu espontáneo de las grandes entidades colectivas. En esa manifestación colaboran

> muchas generaciones, subordinando toda su acción a un plan latente y oculto que por una especie de instinto y de eterna necesidad presienten, pero sin alcanzar una total y clara perspectiva de él, hasta que tanto ha quedado coronada la obra. El plan de todo el conjunto, ciertamente lo posee la nación, pero la nación como entidad colectiva que vive muchos siglos". (Costa, 2012: 140)

Costa sigue, por tanto, el interés de la *Völkerpsychologie* no por la herencia biológica de la nación sino por la herencia espiritual *(geistige Vererbung)* de las formas estéticas y de las ideas científicas y morales. Al tratarse de formas, estas ideas se transmiten con su contenido y se desarrollan de una generación a otra a lo largo de la historia. Su idea de pueblo, al igual que en la *Völkerpsychologie,* hay que entenderla, por tanto, en sentido colectivo.

Costa rechaza la idea de que el pueblo pueda ser en modo alguno poeta directo, es decir, colectivamente, que las entidades colectivas puedan producir por sí mismas cualquier obra literaria, de la misma forma que no pueden crear una costumbre ni una ley, el pueblo "es un conjunto orgánico, es un compuesto de elementos racionales y dotados de albedrío, y sólo mediante estos elementos puede concebir y dar vida social a sus concepciones" (Costa, 2012: 145). La vida del pueblo es siempre *mediata* o se cumple mediante órganos individuales o representantes. Con estos presupuestos Costa rechaza los planteamientos románticos y los dos tipos de creación que el Romanticismo establecía en la distinción entre poesía popular y poesía erudita: la primera sería aquella que el pueblo mismo espontáneamente engendra, y la segunda la que nace del ingenio individual, creación de las grandes personalidades (Costa, 2012: 84). Costa niega la posibilidad de que exista o sea posible una poesía creada directamente por el pueblo, y sostiene, en cambio, que toda obra literaria popular reconoce por autor a un individuo (Costa, 2012: 145-146). El artista no es siempre intérprete fiel de un pueblo, sus obras no encuentran eco siempre en el alma de este ni hablan el lenguaje de la universalidad. Para Costa,

> toda poesía (lo mismo que todo producto del espíritu, costumbre jurídica, uso agronómico, principio, teoría científica, legislación, etc.), cuyo autor se ha inspirado en el espíritu general y ha procedido como órgano y ministro suyo, identificándose más o menos con él y llevando su voz, es poesía popular. (Costa, 2012: 146)

Según la *Völkerpsychologie,* hemos visto, en el hacer espiritual de todos los individuos de un pueblo dominan un acuerdo y una armonía que los une y hace de ellos una unidad orgánica conectada. La colectividad no es en el sentido estricto del término creativa, sino que absorbe, adapta e imita, siguiendo una bandera que un hombre eminente lleva adelante. Toda creación importante ocurre para la colectividad *(Gesamtheit),* pero al mismo tiempo también ocurre gracias a la colectividad, porque la misma acción espiritual brota sí de un punto preciso (un autor), pero de la fuente de la colectividad, "por esto nosotros atribuimos su vida y su acción (de poetas y pensadores) no a ellos mismos exclusivamente, sino al espíritu colectivo *(Gesamtgeist),* del que sacaron su alimento" (Könke, 2003: 106). El valor de una obra reside en la influencia que logre ejercer indirectamente, es decir, gracias a la parte docta e instructora del pueblo, sobre la colectividad, "el genio guiará el espíritu del pueblo *(Volksgeist)* como el general su ejército […]" (Könke, 2003: 104). Costa utiliza la expresión "espíritu general" que

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

traduce el también cada vez más usado por Lazarus y Steinthal *Gesamtgeist,* en detrimento de *Volksgeist*.

La poesía del pueblo no nace de dos procedimientos, a saber, uno, la *creación,* directa por la sociedad, otro, la *asimilación* de lo creado por artistas personales. Costa amplía la perspectiva y no las distingue por su *creación* sino por su *génesis:*

> Sólo se ha podido creerse lo contrario, y elevarse a categoría de lugar común la idea de la dualidad de fuentes en la poesía popular; por no haber distinguido convenientemente los dos capitales momentos en que se divide su génesis: composición y popularización, origen inmediato y asimilación posterior y uso por el pueblo, como si dijéramos, creación y re-creación o re-elaboración, génesis y palingenesia, nacimiento y desarrollo del producto artístico. No son dos caminos, sino dos etapas de un mismo camino: obras creadas directamente por el pueblo, ni las hay ni puede haberlas: y las obras individuales no son populares por solo ser asimilables, si además no han sido asimiladas. (Costa, 2012: 165)

Génesis y *creación* son distintas: esta es siempre individual, mientras que aquella es un proceso que, a partir del acto creador, permite a la colectividad intervenir de manera anónima. La obra popular, en la concepción de Costa, exige que el autor se inspire en lo que está más o menos latente en la colectividad y sepa darle forma en su obra:

> Toda obra literaria es de creación individual: -erudita, cuando por razón de su contenido es subjetiva o extemporánea, hija de la pura individualidad del artista, cuando no reconoce por base los materiales fragmentarios ofrecidos por la tradición, ni ha bebido su inspiración en el arsenal de los recuerdos vivos y de las creencias y aspiraciones ideales de la sociedad, cuando la sociedad no ha sido consultada ni atendida; -popular, en el caso contrario, cuando el poeta se ha hecho nación, raza, humanidad, desprendiéndose de todo elemento egoísta y particular, empapándose del sentido universal histórico, e informándolo en un cuerpo esplendoroso; cuando el pueblo se reconoce objetivado en la obra, la acoge y la sanciona con su aprobación, y se la transubstancia, haciéndola carne de su carne y hueso de sus huesos. (Costa, 2012: 164)

Se trata de un proceso circular: parte de la colectividad y vuelve a ella; el autor o creador individual no es más que un agente de esa colectividad, el que da forma a sus ideas, el que en un momento dado sabe responder a sus aspiraciones (Maurice-Serrano, 1977: 144). El individuo mejor dotado crea un hecho que de individual pasa a social:

> A las veces, responden a la necesidad de esta, no uno, sino varios individuos produciendo una pluralidad de hechos, o más bien de variantes, que luchan por sobreponerse y prevalecer, hasta que una de ellas, de ordinario la más robusta y conforme al principio ideal que les sirvió de madre, suplanta a todas las demás [...] El hecho ha tomado carta de naturaleza y héchose costumbre, sancionada por el voto popular. La sociedad ha hablado, la sociedad ha declarado en ella su voluntad, ha legislado, en suma, pero *mediatamente,* por mediación de uno o de algunos individuos, espontáneos representantes suyos en la esfera del derecho, intérpretes y reveladores de la regla jurídica que estaba germinando en el fondo del espíritu colectivo. (Costa, 2012: 148).

La *Völkerspsychologie* había señalado que "la acción del espíritu público *(öffentlichen Geistes)* se manifiesta allí donde un mayor número de hombres, brotando del corazón del pueblo, coopera y confiere forma y expresión a su íntimo progreso" (Könke, 2003: 110). Hemos visto más arriba cómo Lazarus explicaba este concepto de cooperación o participación

(Mitwirkung) recurriendo a la metáfora de la chispa *(Funke),* Costa recurre también a la metáfora de la chispa para expresar el mismo concepto "la sociedad es el pedernal donde laten ocultas infinitas chispas, que son los cantares; el artista popular es el eslabón que las despierta, y encendidas, las hace saltar" (Costa, 2017: 156).

El pensamiento de la colectividad se exterioriza y se da a conocer a través del autor o autores, que han hecho completa abstracción de su personalidad como sujetos, conservando en él únicamente lo común y lo universal. Lo que originariamente han creado los individuos con más talento, se extiende y se convierte en patrimonio de todo el pueblo. Cuando surja la misma necesidad de creación en otros individuos, no será necesario repetir todo el proceso de razonamiento y descubrimiento que guio a los predecesores, "sino que por una especie de instinto y de necesidad interna, adoptarán por norma aquel primer *hecho consuetudinario,* y se regirán por él, ciñéndose a repetirlo o imitarlo, sin intentar siquiera reproducir la serie reflexiva de razonamientos que para resolverlo y ejecutarlo fueron necesarios" (Costa, 2012: 149). En esta cita de Costa se recoge uno de los conceptos centrales de la *Völkerpsychologie* que hemos visto más arriba, el de la condensación *(Verdichtung),* y que describe el proceso de aprendizaje de las naciones durante largos periodos de tiempo, permitiendo el desarrollo de la cultura y la civilización.

Costa postula en el estudio de lo que él llama "obra popular" la existencia de un espíritu general con el cual la obra tiene que estar conforme para ser "popular". El pueblo es un "conjunto orgánico" dotado de un "espíritu" cuyo agente puede ser el creador individual en un momento dado, pero que siempre preexiste y sirve de referencia a la obra (Maurice-Serrano, 1977: 145-146; Santano Moreno, 2017: 88).

> La potencia creadora de la inmensa multitud se ha concentrado en el alma del vate popular: de todos los puntos del horizonte afluyen a ella en infinitos hilos las invisibles corrientes del pensamiento público, y condensándolos en el foco luminoso de su ideal, los reviste de un cuerpo resplandeciente de belleza, transfigura el rudo lenguaje del vulgo, puliéndolo y engalanándolo con los nobles arreos de su musa […] objetiva la conciencia entera de la sociedad, de su modo de ser y de realizarse, sus seculares tradiciones, su presente y sus legítimas aspiraciones para el porvenir; expresa, en suma, toda la originalidad nacional […] El poeta (autor), así como en su privativa esfera el legislador (autoridad), tiene que subordinar su actividad creadora, para que no se tuerza ni extravíe, a las condiciones objetivas del espíritu general y a la actualidad histórica del pueblo cuyos son los representantes y ministros. (Costa, 2012: 159-160)[19]

La concepción de Costa exige, por tanto, que el autor se inspire en lo que está más o menos latente en la colectividad y sepa darle forma en su obra. La obra así concebida es doblemente popular, ya que, por un lado, parte del espíritu general de la colectividad cuando, gracias a eso, por otro lado, permite que el pueblo se reconozca "objetivado" en ella y la haga suya (Maurice-Serrano, 1977: 144):

> tales poesías son, a la verdad, hijas del pueblo, pero por adopción, no por consanguinidad. Si el autor directo del cantar se ha inspirado, no en sentimientos puramente personales y subjetivos, sino en un estado general del espíritu humano, en algo radicado en las profundidades de nuestro ser, o en la contemplación de algún

[19] De igual modo: "Sólo nacen visibles estas obras, cuando han bebido su inspiración en ese mundo de nobles tradiciones y de levantados ideales que caracterizan la fisonomía de un pueblo y determinan su vida; cuando son un claro trasunto de todo su ser pasado, presente y porvenir; cuando el poeta ha sabido encarnar y fijar en sí el móvil e inquieto espíritu de la multitud y prestarle una lengua y una voz para expresar su rica esencia en el noble lenguaje de las musas", Costa (2012: 162).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> fenómeno natural, aplicable metafóricamente a significar estados y fenómenos psíquicos, o a formar reglas universales de conducta, o en un suceso memorable que ha causado honda impresión en el espíritu de la generalidad, o en un ideal de gloria y de ventura que el pueblo acaricia en sus sueños, entonces su cantar halla prolongado eco y resonancia en la multitud, suscríbenlo todos, y cariñosamente lo acogen como suyo, abriéndole franco por su memoria, y grabándolo en ella de un modo indeleble con el buril diamantino del ritmo; óbrase una transubstanciación en las venas de la sociedad, que borra en la obra todo carácter específico e individual y elevada desde entonces a categoría de creación genérica, impersonal, anónima, penetra en el sistema circulatorio de la tradición, y se perpetúa en ella durante siglos. (Costa, 2012: 156-157)

Este hecho tiene como corolario, por un lado, el concepto de *asimilación*: "las obras individuales no son populares por solo ser asimilables, si además no han sido asimiladas" (Costa, 2012: 165). Una obra popular debe recibir su consagración del voto y aplauso universal (Costa, 2012: 162): "lo que no se inspira en el pueblo, lo que el pueblo no aprueba unánime con sus secretos votos, perece sin remedio […] tampoco consiente poetas que se proclamen independientes del sufragio universal" (Costa, 2012: 160). Por otro lado, la concepción de Costa tiene como corolario el concepto de *transformación*:

> La forma originaria que el poeta imprime a su obra antes de confiarla al pueblo que la inspira, no es definitiva ni la última. Una vez que ha sido prohijada por el pueblo y héchose patrimonio universal, queda sometida al influjo de todas las energías plásticas y trasformadoras que en su seno actúan: ha principiado para ella un trabajo de renovación molecular y de florecimiento consuetudinario, tanto más activo, cuanto menos reflexiva es la vida de la sociedad, y más fecundo en obras asimilables por ella el genio de las individualidades artísticas. Resultado de este trabajo es una cosecha óptima de *variantes*. (Costa, 2012: 166)[20]

Ambos conceptos, *asimilación* y *transformación,* no reflejan momentos consecutivos, sino que se presentan como procesos inextricables,

> la asimilación y la trasformación de la obra asimilada son simultáneas, o mejor dicho, las creaciones del poeta se las asimila el pueblo trasformándolas, y las trasforma al compás mismo que las va absorbiendo y convirtiéndolas en su propia sustancia; sin que sea esto decir que consumada la transubstanciación, forzosamente haya de cesar el crecimiento. (Costa, 2012: 166-167)

La *Völkerpsychologie* había afirmado que los genios no están fuera o por encima, sino dentro del *Volksgeist* constituyendo una parte de su contenido objetivo, "así grandes hombres, importantes por su acción espiritual, encuentran la misma importancia solo en la repercusión que su acción tiene sobra la colectividad *(Gesamtheit)*" (Könke, 2003: 210). La psicología de los pueblos ponía también en evidencia que no sólo actúan sobre el perfeccionamiento del espíritu objetivo los espíritus eminentes, sino todos aquellos que no simplemente imitando, repitiendo y conservando lo que ha sido dado, cooperan en el enriquecimiento del espíritu objetivo creando autónomamente, completando libremente y plasmando, "la única condición para esto es

[20] En otro pasaje: "Un individuo, asistido e inspirado por la sociedad, o si se quiere, la sociedad comprendida e interpretada por un individuo, ha creado de primera intención la obra: esto es la *thesis,* la unidad. Tras ella viene la *antíthesis,* el desarrollo, la palingenesia, la variedad, la vegetación y florecimiento, y se determina en el inmenso laboratorio de la fantasía colectiva; pero su exteriorización es obrada igualmente por órgano y ministerio de los individuos; sólo que aquí ya no interviene un solo autor, sino una muchedumbre de ellos, mayormente si no se ha fijado la composición por medio de la escritura", Costa (2012: 166).

solo que cada uno, que sea creativamente capaz de cualquier manera y en cualquier cosa, conviva realmente con los otros, comunique, cree, actúe, y no viva como un ermitaño" (Könke, 2012: 213).

La reflexión de Costa sobre la poesía popular, con sus dos conceptos de asimilación y transformación que comporta la creación de numerosas variantes para cada obra, tiene su modelo inmediato en el artículo de Steinthal *Das Epos* (1868). Steinthal encuentra en la epopeya un ejemplo de lo que, al lado de la lengua, constituye un caso particularmente elocuente de *Gesamtgeist* o espíritu colectivo, que no existe sino en el individuo, pero que es al mismo tiempo, en su misma esencia, una obra colectiva. La diferenciación entre poesía erudita, obra estrictamente individual, y poesía popular, asimilada y transformada por el pueblo, refleja la dicotomía que establece Steinthal entre la *Kunstdichtung*, "poesía de arte", que es obra individual, y la *Naturdichtung* "poesía natural", que pertenece a un estrato más antiguo, se sitúa antes de la cultura, en una especie de estado de naturaleza de la poesía y en la que se inscribe la *Volksdichtung*, la poesía popular, "Ich sage also: es gibt eine Volksdichtung; das Volk hat gedichtet; das Volk ist Dichter" ("Entonces digo: hay una poesía popular; el pueblo ha cantado; el pueblo es poeta"), (Steinthal, 1868: 3)[21].

Según la concepción de Steinthal, todos son poetas, todos participan en la creación. La individualidad que produce la *Kunstdichtung* está ausente en este tipo de poesía porque la misma individualidad es un producto de la cultura. La producción poética popular no es una obra *(Werk)*, sino una fuerza *(Kraft)*; no se puede fijar por escrito la poesía popular: es un flujo continuo y permanente ("sie ist ein Dichtungsstrom, der unaufhaltsam fliesst"), (Steinthal, 1868: 7). No hay poesías populares *(Volksgedichte)*, sino poetización popular *(Volksdichten)*; no hay un poema popular *(Volksepos)*, sino una épica popular *(Volksepik)*. La poesía popular es inasible, ya que es imposible recoger todas la variantes, y estas variantes, lejos de ser poco importantes, forman parte de la naturaleza misma de esta poesía ("Das Volksgedicht ist unfassbar; denn alle Varianten sammeln ist unmöglich"), (Steinthal, 1868: 7). Si existe una lengua que es obra colectiva, mitos, leyendas, cultos que descansan en creencias colectivas, un derecho y costumbres colectivos, hay que reconocer también que existe una poesía colectiva *(Gemeindichtung)*. El *Gesamtgeist* o espíritu colectivo vive solo en los individuos, pero los domina de tal forma que estos solo pueden vivir a través de él. Ellos son el cuerpo de este *Gesamtgeist*, él es su alma (Steinthal, 1868: 8)[22].

6. *VOLKSGEIST* Y CREACIÓN LITERARIA EN MIGUEL DE UNAMUNO

Las obras que consideramos son *En torno al casticismo* (1895, 1902; ed. Rabaté, 2005)[23], *Vida del romance castellano* (1888-1900; ed. García Blanco, 1968)[24], *El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de don José Hernández* (1894; ed. García Blanco, 1968) y *Sobre el cultivo de la demótica* (1896; ed. Senabre, 2008).

Unamuno había mostrado su interés de manera explícita por la psicología de los pueblos en una carta dirigida a Pedro de Múgica en 1890 (ed. Fernández Larrain, 1972):

> Como el lenguaje es la expresión del pensamiento espontáneo del pueblo es el reflejo más fiel de la psicología del pueblo, y la evolución del pensamiento en ninguna parte se estudia mejor que en el pueblo. Este sentido, el más hondo, fecundo y profundo

[21] Véase también Trautmann-Waller (2006: 178-179).
[22] También Trautmann-Waller (2006: 179-180).
[23] Obra constituida por cinco ensayos que aparecieron en la revista *La España Moderna* y reunidos en forma de libro en 1902.
[24] Esta obra permaneció inédita hasta que la rescató García Blanco en su edición. Unamuno alude a ella en varias cartas de 1895, 1897, 1898 y 1900. De ellas se puede deducir que Unamuno se puso a trabajar en 1888 y que en 1900 lo había abandonado, Santano Moreno (2003: 789).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> de la filología, es el que ahí le dieron Lazarus y Steinthal, los creadores de la Volker-psychologie (Unamuno, 1972: 91).

En el pensamiento de Unamuno de este período prevalece la idea de tradición como concepto vivo y fecundo: "*Tradición,* de *tradere,* equivale a «entrega», es lo que pasa de uno a otro, *trans,* un concepto hermano de los de *transmisión, traslado, traspaso.* Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas" (Unamuno, 2005: 143). Para Unamuno existe una *tradición eterna,* que es la sustancia y el sedimento de la historia, como la eternidad lo es del tiempo. La historia transcurre sobre el fondo inmóvil de la tradición, que da sentido y continuidad a los acontecimientos (Juaristi, 1996: 25), "esta es la manera de concebirla en vivo, como la sustancia de la historia, como su sedimento, como la revelación de lo intra-histórico, de lo inconsciente en la historia" (Unamuno, 2005: 144). El fondo silencioso y estático de la historia lo constituye la tradición, la *intrahistoria,* "las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol" (Unamuno, 2005: 144; Juaristi, 1996: 25). La intrahistoria es

> la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. (Unamuno, 2005: 144; Juaristi, 1996: 25; Santano Moreno, 2017: 92-93)

Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua es para Unamuno la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna y no la que se encuentra enterrada en libros, papeles, monumentos y piedras, la de los bullangueros, la de los que meten ruido en la historia, que viven en la superficie. Lo eterno se encuentra "en el aluvión de lo insignificante, de lo inorgánico […] y hay que penetrarse de que el limo del río turbio del presente se sedimentará sobre el suelo eterno y permanente" (Unamuno, 2005: 147-148)[25].

La *Völkerpsychologie* había identificado, como hemos visto, el espíritu colectivo con la tradición *(Überlieferung)* que se crea y progresa a través de muchas generaciones. El individuo, que participa en la común constitución espiritual *(gemeinsamen Geistesbildung*), está condicionado por los siglos y milenios pasados y de ellos depende. Toda la actividad práctica del individuo tiene su raíz en el espíritu transmitido de la sociedad en la que el individuo se encuentra. La vida del *Volksgeist* constituye una unidad duradera *(continuirliche Einheit).* Lo universal es permanente, los espíritus nacionales *(Nationalgeister)* tienen algo sustancial en sí, un núcleo permanente *(unveränderlichen Kern)* que determina todas las evoluciones de los espíritus. Unamuno identifica esta tradición milenaria, que él denomina eterna, con la intrahistoria y la contrapone a la historia. Unamuno utiliza para definir la diferencia entre historia y tradición (o intrahistoria) las oposiciones combinadas *superficie/fondo, movimiento/quietud* y *ruido/silencio* (Juaristi, 1996: 25; Santano Moreno, 2017: 93). El fondo, la quietud y el silencio representan la idea de continuidad y permanencia en el tiempo y las generaciones, en oposición a las ideas de superficie, movimiento y ruido que representan lo transitorio.

La idea de continuidad y permanencia se encuentran en otro concepto unamuniano paralelo al de intrahistoria y al que se le ha prestado menor atención, el concepto de *intraliteratura*: "esto del desconocimiento de la vida difusa popular lo veo y lo toco en la lengua, donde a lo que llamé intra-historia corresponde el lenguaje soto-literario o intra-literario" (Unamuno, 2005: 280). El lenguaje popular es intraliterario, y esta lengua intraliteraria está enterrada en el

[25] "En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna", Unamuno (2005: 147).

habla campesina y en la terminología especial de los distintos oficios. La lengua intraliteraria es lengua enterrada, lengua olvidada, pero lo olvidado no muere. La lengua refleja el espíritu colectivo del pueblo, "es el receptáculo de la experiencia de un pueblo y el sedimento de su pensar; en los hondos repliegues de sus metáforas (y lo son la mayoría de los vocablos) ha ido dejando sus huellas el espíritu colectivo del pueblo" (Unamuno, 2005: 161). Las lenguas romances son los depositarios de la intrahistoria del pueblo romano, que nos ha transmitido "muchas cosas escritas y definidas y conscientes" (Unamuno, 2005: 161), pero cuando pensamos lo hacemos con los conceptos que él engendró: "lo más grande de nuestro pensamiento es hacer consciente lo que en él llegó a inconsciente" (Unamuno, 2005: 161). Unamuno identifica la literatura con lo consciente y la lengua hablada con lo subconsciente: "la idea consciente de aquel pueblo encarnó en una literatura, así como el fondo de representaciones subconscientes en el pueblo de que aquélla brotó, en una lengua" (Unamuno, 2005: 169). Y de este modo se establece la igualdad entre literatura e historia, por un lado, y lengua e intrahistoria, por otro; "lo que hace la continuidad de un pueblo no es tanto la tradición histórica de una literatura cuanto la tradición intra-histórica de una lengua; aun rota aquélla, vuelve a renacer merced a ésta" (Unamuno, 2005: 169). Para esta segunda equivalencia lengua-intrahistoria, Unamuno acuñará posteriormente el concepto de lenguaje intraliterario o lengua intraliteraria, como hemos visto. Podemos esquematizar estas ideas de la siguiente manera (Santano Moreno, 2003: 789; Santano Moreno, 2017: 94):

literatura → consciente → HISTORIA

y

lengua → subconsciente → INTRAHISTORIA.

La concepción unamuniana de la lengua como reflejo del espíritu colectivo del pueblo es heredera de la *Völkerpsychologie* para la que el *Volksgeist* es el auténtico sujeto de la lengua: es el pueblo, la comunidad lingüística la que posee la lengua y la transmite en herencia de una generación a la siguiente.

La dicotomía lengua intraliteraria/lengua literaria comporta la introducción del elemento erudito, culto, en la historia de la lengua. Unamuno imagina en la historia de las lenguas un período en el que esta escisión aún no se ha producido; son los "rudos tiempos primitivos, cuando todos forman pueblo" (Unamuno, 1968: 661), en los que la lengua conserva su unidad y uniformidad y sólo sirve para las transacciones y necesidades de la vida cotidiana. La escisión de la lengua en erudita y popular tiene su origen en la introducción de la escritura. Con ella las antiguas formas se fijan y, más resistentes al tiempo, acaban creando un poder conservador y tradicional, que conduce a la escisión de los ciudadanos en clase culta y clase iletrada. De este modo,

> la primitiva inspiración poética que sacaba sus cantos de las entrañas del pueblo, cede su puesto a la imitación de los tradicionales cantares, y a la vez las ideas más refinadas y exquisitas, hijas del ocio de la clase superior, crean un dialecto literario o culto que tiende a perpetuarse en lo escrito, mientras la lengua hablada sigue su curso. (Unamuno, 1968: 661)

Al fondo popular, por tanto, se añade un nuevo elemento de origen erudito, que Unamuno encuentra a partir de Berceo. Desde este momento, es decir, cuando se forma una tradición literaria, la lengua escrita comienza a diferenciarse de la lengua hablada (Santano Moreno, 2003: 790; Santano Moreno, 2017: 96).

Esta escisión entre lengua popular y lengua literaria revela la establecida en *En torno al casticismo,* como ya hemos visto, entre literatura y lengua, es decir, entre lo consciente y lo inconsciente, entre la historia y la intrahistoria:

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> La literatura viene a ser respecto a la lengua hablada en el espíritu de los pueblos lo que la conciencia respecto al fondo subconciente en el espíritu individual humano. Por la literatura llegan los pueblos a ser concientes de su propia lengua; la lengua literaria ha sido la principal base de los estudios lingüísticos reflexivos y de la preceptiva gramatical, así como casi toda la psicología tradicional se fundamentaba en la introspección conciente. Y, sin embargo, lo mismo que bajo la conciencia el riquísimo fondo subconciente que la sustenta, vivifica y da contenido, siendo uno con ella en perfecta unidad, así bajo la lengua literaria palpita el riquísimo fondo popular, manantial de que aquélla se surte. Y así como se da el caso de que una representación percibida en la conciencia y olvidada luego, es decir, caída al fondo subconciente, reaparece, así voces que como *allaudare* se nos muestran en Plauto y desaparecen, luego resurgen en el romance *alabar* (Unamuno, 1968: 684).

No es tampoco difícil adivinar en estas palabras el concepto de intraliteratura (lenguaje intraliterario) que Unamuno introdujo en el prólogo de *En torno al casticismo,* como hemos visto más arriba, para designar la lengua popular. Y, de la misma forma que entre "historia" e "intrahistoria", se produce un condicionamiento mutuo: si hechos de la historia pueden ser consecuencia de otros diarios y triviales y modificar, a su vez, los cotidianos, también encontramos esta interconexión entre inconsciencia y consciencia, por un lado, y lengua popular y lengua culta o literaria, por otro:

> Si lo subconsciente, el contenido del espíritu, determina y vivifica la conciencia, ésta, a su vez, es la luz de aquél. La lengua popular, al irrumpir en la literatura por ministerio de ciertos escritores, le da una plenitud de savia que la remoza, y la lengua culta y la labor literaria, a su vez, rectifica y encauza a la lengua hablada, y a las veces corrige verdaderas enfermedades del lenguaje, como el hombre las suyas por la ciencia. (Unamuno, 1968: 684)

Nosotros percibimos una discontinuidad, una ruptura de la continuidad en el espacio y en el tiempo, pero en la sucesión de impresiones discretas existe, sin embargo, este fondo de continuidad:

> Pero así como si las aguas del mar fueran bajando, a medida que bajaban irían apareciendo a nuestros ojos las conexiones geográficas de tierras hoy separadas, más aún en el estado actual del nivel de sus aguas, una inspección detenida y un método comparativo bastan para determinar sobre un mapa tales conexiones, así sobre el mapa de los documentos literarios es posible establecer el proceso de los vocablos y las formas sumergidas en el mar del olvido. (Unamuno, 1968: 691)

Metáfora que expresa también la idea de continuidad en el lenguaje, cuando "hacen repentina aparición en los documentos que han llegado hasta nosotros vocablos y giros que tenían larga vida en boca del pueblo y cuya continuidad se nos escapa" (Unamuno, 1968: 691).

Para Unamuno la poesía popular y la artística, sabia o erudita, tienen un mismo origen que arranca de un fondo común a ambas. Sería imposible clasificar el Poema del Cid como popular o como artístico,

> porque en el tiempo en que fue compuesto, apenas podía darse tal distinción en producciones escritas en el aún balbuciente Romance castellano. En cuanto proceda de juglares o cantores más o menos letrados, podría llamarse artístico; pero como tales cantores vivían en íntima comunión con el pueblo y con él pensaban y sentían, su poema es profundamente popular. Porque el germen del elemento artístico, que toda producción literaria, aun la más popular, lleva en sí, radica su proceder de un solo autor, que le da la forma, lo artístico, haya después más o menos arregladores,

> así como el elemento popular, que por mínimo que sea, encierra aun la composición más artística o erudita, deriva de que ese autor es parte de una sociedad, en la cual vive, con la cual piensa y siente en comunión más o menos íntima, de cuyo espíritu colectivo se alimenta su espíritu individual, de la cual toma las ideas y los asuntos lo popular. (Unamuno, 1968b: 716-717)

Unamuno critica la suposición habitual sobre la poesía popular, "la de que no tienen un autor, son hijos de la muchedumbre, han brotado del espíritu colectivo sin mediación de individuo alguno" (Unamuno, 1968b: 717). Para Unamuno,

> los poemas populares tienen un autor, que les da forma, más o menos artística; esto es casi una perogrullada que, como todas, debe repetirse, pues por serlo se la olvida, y tienen un autor que, empapado en el espíritu del pueblo, se levanta sobre él, se da conciencia más o menos clara de lo que es inconciente en aquél, se recoje (sic) para resumirlo […] Podemos indicar de paso que en el genio se verifica el consorcio íntimo entre lo popular y lo artístico, entre el fondo y la forma, es donde las ideas más sociales hallan expresión más individual, por ser el genio quien tiene más individualidad social, quien en la más acusada personalidad recoje (sic) mejor el espíritu colectivo, quien regula las palpitaciones de su corazón por las del gran corazón de las muchedumbres. Su poesía es la más hondamente artística y la más hondamente popular a la vez. (Unamuno, 1968b: 717)

Esta situación descrita por Unamuno se da cuando todos son pueblo, "mas desde el momento en que empieza dentro del pueblo, *populus,* la escisión en clases, la iletrada o plebe, *plebs*, vulgo o populacho, y la culta, la conciencia nacional se desgarra, los que quedan abajo pierden sus videntes" (Unamuno, 1968b: 717). Los ideales de los cultos no permiten a la plebe que desenvuelva su espontaneidad; la vician y la ahogan con su contacto. Lo genuinamente popular se convierte en algo repulsivo, brutal y estúpido,

> ¡Felices tiempos para la poesía aquellos en que la más elevada era popular, porque todos eran pueblo, comían los criados a la mesa del señor, e iban las hijas de los reyes, como la Nausicaa homérica, a lavar sus paños al agua, como canta una canción infantil, es decir, homérica, de corro! Pudo producirse un *Poema del Cid* o una *Chanson de Roland* cuando toda una nación era pueblo y tenía héroes. Hoy los cultos no tienen más héroes que el yo, el insufrible yo, empeñado en ponerse a la vera del camino de la vida a excitar la admiración compasiva de los transeúntes, mostrando líricamente su muñón y llamándoles la atención con acentos plañideros, grotescos o insultantes, y la plebe los tiene y cambia todos los días en el último bandido ahorcado que cantan los ciegos de las plazuelas. (Unamuno, 1968b: 718)

Unamuno sostiene, sin embargo, que la mencionada escisión ha sido menor en España que en otras partes,

> somos todos más pueblo, *populus,* y a ello se debió la pujante frescura de nuestra poesía genuina y de castiza cepa. Aquí, el romance ha sido campo común en que la poesía popular y la artística, hermanas de origen, se corroboraban y animaban en comercio mutuo; aquí, el pueblo más bajo jamás ha sido sordo a lo nacional. Pero nada de extraño tendría que fuera degradándose nuestra plebe, y con ella el pueblo todo, si los cultos siguen dando en la manía de ir sutilizándose y metiéndose en líos y estetiquerías, en vez de buscar la renovación en la patria interior, como el hombre debe buscarla en el lecho de su alma, en el lecho sereno y quieto sobre el cual se precipita y corre el torrente de las impresiones fugitivas […] La plebe ha enmudecido y camina a tientas, privada de videntes y guiones, porque los más o menos

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> cultos ni vuelven sus ojos a ella ni la toman en consideración, sino a cuenta de curiosidad o documento, como a bicho raro, y andan distraídos con nuevas rimas, neomistiquerías, pseudo-idealismos y zarandajas de oficio de toda especie, empeñados en desafinar para hacerse oír sobre los demás, ya que no lo lograrían acaso cantando a coro en el himno nacional. (Unamuno, 1968b: 718-719)

En Unamuno se presenta la misma concepción sobre la creación poética que hemos visto en J. Costa: la necesidad del autor individual que empapado de pueblo hace consciente lo que en él era inconsciente, negando la posibilidad de que sea la muchedumbre, sin ningún tipo de intermediación, la que crea.

En el discurso pronunciado en 1896, *Sobre la demótica,* Unamuno sintetizará sus ideas expuestas precedentemente en *En torno al casticismo, Vida del romance castellano* y *El gaucho Martín Fierro.* Unamuno lamenta la confusión de los hechos o de los simples sucesos con los meros relatos de ellos. Se estudian los pasajeros fenómenos que se suceden en el tiempo "sin enderezar su estudio al de los permanentes, que quedan cual fondo y modo de constitución de los pueblos" (Unamuno, 1968: 558). La llamada historia externa y la historia interna no son historias yuxtapuestas, sino caras de una misma y sola realidad, revelación la una de la otra (Unamuno, 2008: 558). El verdadero sentido histórico, para Unamuno, se ahoga bajo el historicismo de los eruditos,

> pasan por la crónicas los que han metido bulla en la historia, los mil bullangueros, y no los miles de millones de silenciosos […] Es la historia la memoria de los pueblos, y en ella, como en la de los individuos, yacen inmensidades en el fondo insondable del olvido, mas no allí muertas, sino vivas, obrando desde allí, y desde allí vivificando a los pueblos. Es corriente doctrina en psicología la de que no hay impresión alguna recibida que del todo se borre, sino que se precipitan al lecho de nuestro espíritu, yendo a engrosar en él el riquísimo sedimento que allí yace sepultado, mas no muerto, por debajo de la conciencia, en el insondable campo de lo subconciente. (Unamuno, 2008: 560)

Unamuno establece el paralelo entre la psicología individual y la psicología social y determina que lo que sucede a los individuos sucede también a los pueblos. Su espíritu colectivo, "el *Volksgeist* de los alemanes" (Unamuno, 2008: 560), tiene también su fondo subconsciente por debajo de la consciencia pública, que es la única que la historia muestra. A la consciencia pública se opone el espíritu público. La primera es lo que suele llamarse opinión, lo que se manifiesta al exterior, lo que constituye la vida histórica, lo que pasa por los cronicones, memorias y periódicos. El espíritu público, por su parte, "es algo más y más hondo y más permanente; es la resultante de la totalidad toda de la vida del pueblo, con su inmenso lecho de tendencias subconcientes, con el riquísimo fondo en que palpita el silencioso sedimento de los siglos hundidos en la tradición" (Unamuno, 2008: 561)[26].

Unamuno introduce en este caso dos nuevos conceptos que no había utilizado anteriormente: consciencia pública y espíritu público. Entre ellos se establece una dicotomía que es paralela a la de historia/intrahistoria, consciente/subconsciente, lengua/literatura. Los dos nuevos conceptos son la traducción exacta de lo que la *Völkerpsychologie* llama *öffentliches Bewusstsein* (consciencia pública) y *öffentlicher Geist* (espíritu público). La consciencia pública

[26] Unamuno ejemplifica el espíritu público en la figura del labrador: "él vive con todo rigor en la eternidad más que en el tiempo; en el permanente fondo de los hechos sociales, más que en la pasajera forma de los hechos históricos. Él forma parte del protoplasma social, del plasma germinativo, del eterno Pueblo, perdurable materia prima de donde surgen los pueblos pasajeros que aparecen y desaparecen con más o menos ruido en la historia, como se levantan en el mero pellejo del insondable océano las olas que van a romperse belicosamente en crestería de espuma contra las rocas, o lamiendo en paz, con mansedumbre, la playa", Unamuno (2008: 561).

es la superficie, el movimiento y el ruido, la historia; el espíritu público es el fondo, la quietud y el silencio, la intrahistoria.

La hondura y la metáfora oceánica, la isla, que no es más que la cresta de alguna inmensa pirámide submarina, sirven, como en *En torno al casticismo* y en la *Vida del romance castellano,* como metáfora de la vida social, la historia se asienta sobre la labor silenciosa y lenta de las oscuras madréporas sociales enterradas en los abismos sub-históricos, bajo la historia, en la labor del labriego que con el sol nace y con él vuelve a su oscuro hogar (Unamuno, 2008: 561-562). De la misma forma que en la geografía sirve de común medida el nivel del océano, en la historia es el nivel del olvido:

> ¡Ah!, si descendieran las aguas del olvido, bajo las cuales palpita la tradición eterna de los pueblos y sobre las que se alzan los espectáculos de la historia; si descendieran esas aguas, ¿qué sería de la grandeza de los grandes hombres y de los grandes sucesos, al verlos mero vértice de poderosas pirámides subyacentes? Porque tal genio que aparece solitario en la historia, dominando a una época, es como tal islote que se alza en la inmensa soledad del mar, siendo, en realidad, *mera* cresta de imponente macizo submarino. (Unamuno, 2008: 562)

Los grandes hombres son a lo sumo el espíritu de su tiempo y de su pueblo "hecho carne individual […] En ellos se hace conciencia más o menos clara el espíritu del pueblo; son el órgano de tal espíritu, el instrumento de que se sirve este para adquirir conciencia de sí mismo. Por ellos adquiere un pueblo conciencia refleja propia, mas no son ellos quienes se la dan" (Unamuno, 2008: 562). La "conciencia de sí mismo" y la "conciencia refleja propia" son el concepto de *Selbstbewusstsein* o autoconsciencia de la *Völkerpsychologie,* que comprende en sí la consciencia de la colectividad.

Unamuno insiste en la relación entre la psicología individual y colectiva. Del mismo modo que el fondo subconsciente de nuestro espíritu y su consciencia hay corrientes de mutua relación, obrando el fondo sobre la superficie y esta sobre aquel, y sirviendo la superficie en realidad de campo en que se efectúa el comercio de nuestro espíritu con el mundo exterior, también las hay entre la vida profunda de los pueblos y su vida histórica: "el espíritu público condiciona y determina a la conciencia pública, siendo a la vez por él condicionada" (Unamuno, 2008: 563).

En la literatura misma se observan esas mutuas corrientes de vivificación y a la vez de diferenciación sin marcados límites entre poesía popular, semi-popular, popularizada y erudita. Unamuno subraya que si por poesía popular debe entenderse aquella realmente anónima e impersonal y cuyas manifestaciones sean directas hijas del pueblo, "tal poesía no existe" (Unamuno, 2008: 564). El pueblo necesita siempre de órgano individual, de poeta: "el pueblo da la materia, la forma la da un poeta. Lo que suele a veces ocurrir es que la modifica otro, y un tercero la retoca, y la remodifica un cuarto, y corre así de uno en otro, poniendo en ella algo todos" (Unamuno, 2008: 564). Unamuno, al igual que hemos visto en J. Costa, rechaza el concepto de poesía popular como creación anónima del pueblo y considera, con la *Völkerpsychologie,* que la colectividad no es en el sentido estricto del término creativa (o productiva), sino que solo absorbe, actúa adaptándose e imitando, sigue siempre una bandera que un hombre eminente lleva adelante. El poeta individual es el medio de que se sirve el pueblo para expresarse porque encarna los valores más profundos del mismo. El genio poético

> es el individuo más pueblo, el que mejor resume el espíritu de las muchedumbres, el que hace en sí pensamiento individual y concreto los vagos anhelos sociales, el que satisface a la materia poética popular, que, como toda materia, apetece forma. Es el hombre que por recojer (sic) en sí más del alma popular más personal aparece, es el pueblo hecho hombre para encarnar sus imaginaciones poéticas. Los grandes

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

> genios de la literatura han informado materia poética difusa en la tradición del pueblo. (Unamuno, 2008: 564-565)

La expresión unamuniana "individuo más pueblo" refleja la concepción de la *Völkerpsychologie* según la cual la actividad creativa del espíritu brota casi siempre en la cabeza de uno o algunos individuos, es decir, de un punto preciso, pero de la fuente de la colectividad *(Gesamtheit)*.

Unamuno, por otro lado, se plantea las relaciones existentes entre la leyenda y la historia. La leyenda se presenta como más verdadera frente a la historia,

> es la leyenda la historia hecha carne del pensar del pueblo y transformada en este hasta alcanzar la eterna verdad poética, mil veces más verdadera que la más escrupulosamente documentada en cronicones y memorias, con exquisito esmero escribanesco. La honda vida de los pueblos, su vida íntima, antes hay que ir a buscarla en las leyendas que en los cronicones. (Unamuno, 2008: 565)[27]

La leyenda, reflejo de la intrahistoria, es más verdadera que la historia; concepto de verdad que compartían Lazarus y Steinthal, para quienes "la corriente del espíritu público *(Strom des öffentlichen Geistes)* continúa fluyendo imparablemente –hasta que conserva una existencia íntimamente verdadera" (Könke, 2003: 117).

La demótica, ciencia aún en matillas, está llamada al descubrimiento de lo intrahistórico, de lo inconsciente o subconsciente en la vida de los pueblos (Juaristi, 1996: 29):

> Esa profunda tradición, oculta en los senos del espíritu público, encerrada en su subconciencia, esa tradición que se revela en cuentos, leyendas, relatos y narraciones, es la que pretende explotar y sacar a la luz, haciendo de ella material científico, el *folklore* o demótica. (Unamuno, 2008: 566)

7. CONCLUSIONES

Las reflexiones de Joaquín Costa y Miguel de Unamuno sobre el individuo y la colectividad en la creación literaria hunden sus raíces en las concepciones que la *Völkerpsychologie* o psicología de los pueblos había elaborado en un tentativo de explicar los fenómenos sociales. Costa y Unamuno reciben de ella la centralidad del concepto de colectividad *(Gesammtheit)*, es decir, una concepción en la que el sujeto de la actividad espontánea sintética no es ya el *yo pienso*, el sujeto individual-trascendente de Kant, sino el ser social en la plenitud de sus interacciones, el *hombre-con-el hombre (Mitmensch)*, el principio dialógico, la comunidad (Meschiari, 1999: 13). En el concepto de pueblo de Costa y Unamuno subyace la idea etnopsicológica (Meschiari, 1999: 23) de un sentimiento subjetivo de pertenencia, que es reforzado por la tradición, por el hecho de sentirse herederos de una historia común, más que por el hecho de poseer una naturaleza común. El hombre es un ser histórico que se coloca en una continuidad no sólo espacial, sino sobre todo temporal con sus semejantes; continuidad que es tradición, costumbre (Meschiari, 1999: 22).

La interacción que se produce dentro de una colectividad produce una cierta armonía y acuerdo que reina en el hacer espiritual de todos los individuos que forman parte de ella. Esta armonía y acuerdo generan el *Volksgeist*, que encierra en sí la idea de pueblo (Meschiari, 1999:

[27] "¡El mito! El mito es mil veces más verdadero que el personaje histórico, y no pocas, cuando se forma ya aquel en vida de este, le guía, le domina, le dirije (sic). ¡Cuántos y cuántos grandes hombres no llegan a ser más que meros instrumentos de la idea que de ellos se ha formado el pueblo a que sirven! Y así, creyendo dirijirlo (sic), son en realidad por él dirijidos (sic), meros órganos de su conciencia, indicadores de sus movimientos como el manómetro de la presión de una máquina", Unamuno (2008: 566).

58). En la concepción de Lazarus y Steinthal los conceptos de *Seele* "alma" y *Geist* "espíritu" implican aspectos diferentes: el primero es una "sustancia" y la psicología que se ocupa de ella (la *Seelenhre*) es una parte de la metafísica o de la filosofía de la naturaleza; el segundo, sin embargo, indica la "pura actividad" y la *Geistlehre* es la verdadera psicología propiamente dicha. La *Völkerpsychologie* no conoce un "alma del pueblo" en el sentido de una *Volksseele,* sino solo un *Volksgeist* que se manifiesta en los productos espirituales y culturales, fruto de la actividad de los individuos, transmitidos de generación en generación. Esta teoría, que constituye la base de la concepción de Joaquín Costa y Miguel de Unamuno sobre la poesía popular, la lengua y la tradición, constituirá también la base de la teoría tradicionalista elaborada por Ramón Menéndez Pidal, y de la que Costa y Unamuno se presentan como evidentes precursores.

Artifara Revista de lenguas y literaturas hispánicas y latinoamericanas

Bibliografía

BELKE, Ingrid, ed. (1971-1986) *Moritz Lazarus und Heymann Steinthal. Die Begründer der Völkerpsychologie in ihren Briefen,* 3 vols, Tübingen, Mohr Siebeck.

BONDÌ, Davide, ed. (2013) *Heymann Steinthal. Ermeneutica e psicologia del linguaggio,* Milano, Bompiani.

BUMANN, Waltraud (1965) *Die Sprachtheorie Heymann Steinthals. Dargestellt im Zusammenhang mit seiner Theorie der Geisteswissenschaft,* Meisenheim am Glan, Hain.

—— ed. (1970) *Heymann Steinthal. Kleine Sprachtheoretische Schriften,* Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag.

CHACÓN DELGADO, Pedro José (2013) *Historia y nación. Costa y el regeneracionismo en el fin de siglo,* Santander, Ediciones Universidad Cantabria.

COSTA, Joaquín (2012) *Introducción a un Tratado de Política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península,* ed. de Isabel Alfonso, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico.

JAHODA, Gustav (1992*) Crossroads between Culture and Mind, Continuities and Change in Theories of Human Nature,* New York-London-Toronto-Sidney-Tokyo-Singapore, Harvard University Press.

JUARISTI, Jon, ed. (1996) *Miguel de Unamuno. En torno al casticismo,* Madrid, Biblioteca Nueva.

KLAUTKE, Egbert (2013) *The Mind of the Nation. Völkerpsychologie in Germany, 1851-1955,* New York-Oxford, Berghahn Books.

KÖNKE, Klaus Christian, ed. (2003) *Moritz Lazarus. Grundzüge der Völkerpsychologie und Kulturwissenchaft,* Hamburg, Felix Meiner Verlag.

LEICHT, Alfred (1904) *Lazarus der Begründer der Völkerpsychologie,* Leipzig, Dürr'sche Buchhandlung.

LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006) *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936,* Madrid, Marcial Pons.

MAURICE, Jacques y Carlos Serrano (1977) *J. Costa: Crisis de la Restauración y populismo (1875-1911),* Madrid, Siglo XXI.

MESCHIARI, Alberto (1999) *Psicologia delle forme simboliche. Rivoluzione copernicana, filosofia del linguaggio e spirito oggettivo,* Firenze, Le Lettere.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4158
Artifara, ISSN: 1594-378X

MESCHIARI, Alberto, ed. (2008) *Moritz Lazarus. Psicologia dei popoli come scienza e filosofia della cultura. Scritti,* Napoli, Bibliopolis.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, (1970) "La teoría crítica de Menéndez Pidal", *Hispanic Review,* 38/5, pp. 22-39.

—— (1996) *El "alma de España". Cien años de inseguridad,* Oviedo, Ediciones Nobel.

—— (1997) "«Alma nacional»: el trasfondo sociológico de *En torno al casticismo*", en Theodor Berchem-Hugo Laitenberger, ed., *El joven Unamuno en su época,* Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 11-29.

—— (2003) *Hacia el sistema de Unamuno. Estudios sobre su pensamiento y creación literaria,* Palencia, Cálamo.

PEÑA, Aniano (1978) "La *Völkerpsychologie* y la visión de España en la generación del 98", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 331, pp. 82-101.

RINGMACHER, Manfred (1996) *Organismus der Sprachidee. H. Steinthals Weg von Humboldt zu Humboldt,* Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh.

RITTER, Joachim, Karlfried GRÜNDER y Gottfried GABRIEL, eds. (2001) *Historisches Wörtertbuch der Philosophie,* 13vols, Basel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.

SANTANO MORENO, Julián (2003) "Menéndez Pidal y la filología del 98. Estado latente e intrahistoria", *Criticón,* 87-88-89, pp. 787-798.

—— (2017) "Dos precursores de la teoría tradicionalista de Ramón Menéndez Pidal: Joaquín Costa y Miguel de Unamuno", *Studj Romanzi,* XIII, pp. 81-104.

SGANZINI, Carlo (1913) *Die Fortschritte der Völkerpsychologie von Lazarus bis Wundt,* Bern, A. Francke.

STEINTHAL, Heymann (1868) "Das Epos", *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft,* 5, pp. 1-57.

TRAUTMANN-WALLER, Céline (2006) *Aux origines d'une science allemande de la culture. Linguistique et psychologie des peuples chez Heymann Steinthal,* Paris, CNRS.

UNAMUNO, Miguel de (1968) *Vida del romance castellano,* en *Obras Completas,* IV, ed. de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, pp. 659-692.

—— (1968b) *El gaucho Martín Fierro. Poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino),* en *Obras Completas*, IV, edición de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, pp. 709-719.

—— (2005) *En torno al casticismo,* ed. de Jean.-Claude Rabaté, Madrid, Cátedra.

—— (2008) *Sobre el cultivo de la demótica,* en *Obras Completas*, IX, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 558-574.

WOODWARD, William Ray (1982) *From the Science of Language to Völkerpsychologie: Lotze, Steinthal, Lazarus and Wundt,* Heidelberg, Bericht aus dem Archiv für Geschichte der Psychologie.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

“La gritería de las ranas”: sobre las traducciones italianas del cuento “Macario” de Juan Rulfo

PABLO LOMBÓ MULLIERT
Università degli Studi di Torino

Resumen
Sin entrar en la histórica polémica sobre la suerte que han tenido las traducciones de la obra de Juan Rulfo en Italia, este breve estudio pretende comparar las cuatro traducciones al italiano que existen del cuento “Macario”, uno de los cuentos más representativos del estilo y del universo rulfianos, concentrándose principalmente en las soluciones a las que llegaron los traductores al enfrentarse con el primer fragmento del texto, para identificar los objetivos con los partió cada uno de ellos y evaluar sus resultados.

Abstract
Without going into the historical controversy over the fate of the translations of Juan Rulfo’s work in Italy, this brief study aims to compare the four existing Italian translations of the story “Macario”, one of the most representative stories of the style and of the Rulfian universe, concentrating mainly on the solutions that the translators arrived at when faced with the first fragment of the text, to identify the objectives with which each one of them departed and evaluate their results.

La historia de las traducciones de las obras de Juan Rulfo en Italia comienza en 1963, a diez años exactos de distancia con respecto a la primera publicación del volumen *El Llano en llamas* y a ocho de la primera edición de la novela *Pedro Páramo*. Es una historia con un inicio, cuando no curioso, complicado. Pocos estudiosos y críticos se han ocupado de comentar y analizar aspectos de las versiones de la narrativa rulfiana y de su recepción en Italia: Dario Puccini y Giuseppe Bellini, en épocas tempranas, Barbara Destefanis (para esta misma revista), Ana María González Luna, Laura Lisi y Sara Carini en lo que va de este nuevo siglo. Algunos de ellos parecen concordar en que la indiferencia generalizada del público italiano, especializado o no, frente a la figura de Rulfo se ha debido –ahora en menor medida que antes– a la ‘discutible calidad’ de las primeras traducciones; otros, sin embargo, refutan esta idea defendiendo la extenuante labor de los traductores y tal vez dando a entender que el esfuerzo que las obras de Rulfo exigen de sus lectores ha sido suficiente para desanimarlos. Sean cuales sean los motivos, lo cierto es que Rulfo sigue siendo un escritor con pocos lectores en Italia, y que no es exagerado hablar de indiferencia generalizada: durante la edición de 2017 del Salone del Libro de Turín, año de homenajes por el centenario del nacimiento de Rulfo a nivel internacional (y no solo en ámbito hispánico), no hubo un solo acto para recordar sus obras[1]; ni

[1] El único momento en el que, como por equivocación, se evocó el nombre de Rulfo durante el Salone del Libro en 2017, año de su centenario, fue la lectura que llevó a cabo Mauro Corona de algunos pasajes de los cuentos de *El Llano en llamas* (el viernes 19 de mayo en la “Sala Filadelfia” a las 17 hrs.).

Pablo LOMBÓ MULLIERT, “«La gritería de las ranas»: sobre las traducciones italianas del cuento «Macario» de Juan Rulfo”, *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 281-288.
Recibido il 25/05/2020 · Aceptado el 03/07/2020

siquiera la turinesa editorial Einaudi, que 'jugaba en casa', aprovechó la ocasión para promocionar y tratar de vender algunos ejemplares de *La pianura in fiamme*, *Pedro Páramo* e *Il gallo d'oro*, las traducciones de Rulfo que alberga su catálogo.

No me propongo en este artículo responder por qué que las obras de Rulfo no han tenido el éxito que tienen las obras de otros autores hispanoamericanos en Italia, como Gabriel García Márquez o el tristemente recién fallecido, víctima de la pandemia que vivimos, Luis Sepúlveda. Se trata de una pregunta de difícil respuesta, pues podría deberse a diferentes factores que van desde el simple gusto de los lectores hasta el complejo y voluble aparato del mercado editorial[2]. No por ser bueno un escritor debe gustar al gran público, y mucho menos en una lengua que no es la suya. Llevaré a cabo, en cambio, comparación entre algunos aspectos de los resultados a los que llegaron después de traducir "Macario" –uno de los cuentos más representativos del estilo y del universo rulfianos– los cuatro traductores italianos del volumen *El Llano en llamas*, es decir Giuseppe Cintioli (1963), Tommaso Scarano (cuya traducción, publicada en 1980, solo incluye una selección de 10 cuentos y ha llamado muy poco la atención de la crítica), Francisca Perujo (1990) y Maria Nicola (2012). Rulfo prestaba particular atención al comienzo de sus narraciones: baste recordar el primer fragmento de la novela *Pedro Páramo*, en el que se encuentran consensados, como en una sinfonía, los rasgos estilísticos (la oralidad, las repeticiones, la ambigüedad), los temas (el contraste entre la vida y la muerte, el abandono, ¿la esperanza?) y las características estructurales (la fragmentación, la alteración del orden cronológico) que irán encontrando cauce y desarrollo a lo largo de la novela, por lo que en estas páginas solamente me concentraré en las formas que ha ido adquiriendo el primer fragmento del cuento "Macario" en sus versiones italianas.

Antes de pasar al argumento de este trabajo, creo necesario tratar de esclarecer un posible equívoco en el que se ha visto involucrada recientemente la traducción de Perujo. Gracias al trabajo de Carini (2015) es posible afirmar que la editorial Einaudi planeaba publicar una reimpresión de la traducción que Cintioli hizo en 1963 para Mondadori, pues existe una carta a Agnese Incisa, desgraciadamente sin fechar, en la que Italo Calvino defendía la hasta entonces única y muy libre versión italiana de los cuentos de Rulfo. A pesar de que la misma estudiosa recuerda que el volumen publicado por Einaudi en 1990 lleva "la firma de Francisca Perujo" (Carini, 2015: 328), parecería afirmar que la editorial turinesa efectivamente habría reimpreso la versión de Cintioli defendida por Calvino, tanto que Anna Boccuti, al margen de un estudio sobre la recepción de la obra de Julio Cortázar en Italia, también parece haber dado por buena esta afirmación al referirse a la traducción de Perujo, que en realidad habría estado "siempre a cargo de Cintioli, contrariamente a lo que aparece en el libro" (2018: 35). Tal vez la editorial Einaudi planeaba, sí, aprovechar la traducción de Cintioli, pero creo que nunca llevó a cabo su proyecto inicial y prefirió publicar una traducción completamente diferente, no solo en cuanto a las intenciones, decisiones y resultados a los que llegaron los traductores[3], sino porque cada uno de ellos tradujo un libro diferente: Cintioli, la primera edición de *El Llano en llamas* (de 1953 y con 15 cuentos) y Perujo, 27 años más tarde, la versión que Rulfo publicó en 1980, con el orden y el número definitivo (17) de sus cuentos. No me parece justo que ahora, además de las severas críticas –fundadas o no– que recibió Perujo por sus traducciones tanto de *Pedro Páramo* (publicada en 1977) como de *El Llano en llamas*, se le llegue incluso a quitar el mérito de haber llevado a cabo la ardua empresa de traducir los cuentos de Rulfo.

[2] Las obras de Rulfo en varios países europeos han requerido, para su difusión, "padrinos publicitarios" que fungieran de garantes, como las palabras con las que Gabriel García Márquez describió su primer encuentro con *Pedro Páramo*, incluidas casi siempre como para-texto en la cuarta de forros para incitar a su compra/lectura (véase Stallaert, 2017: 337-340).

[3] "La prima traduzione di *El Llano en llamas* in Italia [de Cintioli] fu pertanto una versione alquanto libera del testo originale, mentre la traduzione di Perujo trent'anni dopo è, come dichiarato dalla stessa traduttrice nella postfazione, volutamente letterale" (Lisi, 2010: 104).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4524
Artifara, ISSN: 1594-378X

1. LA ESTRUCTURA

Hasta ahora, los pocos estudios que se ocupan de las traducciones italianas de las obras de Rulfo se han concentrado principalmente en la dificultad que plantean el lenguaje y el estilo de la oralidad recreada en ellas (dificultad de la que me ocuparé más adelante), sin considerar otra de las características más importantes de los textos del escritor mexicano: la estructura de la narración. El cuento "Macario", que en las primeras ediciones de *El Llano en llamas* ocupaba el primer lugar en el índice, como si hubiera sido durante décadas una especie de tarjeta de presentación del volumen, tiene una estructura claramente identificable gracias al signo gráfico de los puntos suspensivos. Cada vez que el narrador, el mismo Macario, interrumpe su monólogo con una pausa larga mientras va hablando para ordenar sus ideas y expresar mejor lo que estaba tratando de decir, cambiar la dirección de su discurso o para volver sobre sus pasos, se crea una unidad narrativa. En el caso específico de este cuento, hay que considerar los puntos suspensivos más allá del conjunto de signos de puntuación con los que se va configurando, como indicó Lisi, el ritmo de la prosa literaria de Rulfo (2010: 166); además de desempeñar una importante función en la recreación del discurso oral del narrador, los puntos suspensivos articulan el esqueleto mismo de lo narrado, mediante su distribución en unidades o bloques. El cuento, pues, está dividido en 20 unidades de diferentes dimensiones en las cuales se desarrollan diferentes núcleos temáticos que representan las principales preocupaciones del narrador (el hambre y la comida, la relación con Felipa, el miedo del infierno…)[4].

La primera de las diferencias entre las traducciones italianas se encuentra precisamente en este nivel estructural (tabla 1), ya que no todos los traductores italianos respetaron la división en 20 unidades que presenta el texto. Solo el primero y la última (Cintioli y Nicola, respectivamente) mantuvieron la disposición que Rulfo quiso darle a su cuento. Scarano fundió en una sola las unidades 11 y 12 ("Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura […] el tum tum del tambor" y "Y mi madrina dice que […] del señor cura"), para después dividir la unidad 17 ("De cualquier modo, yo estoy más a gusto […] enredado en el pescuezo") en dos partes y retomar la cuenta original. Perujo, por su parte, convirtió en una sola las unidades 3 y 4 ("Yo quiero más a Felipa […] Y Felipa también sabe eso" y "Dicen en la calle […] Por eso la quiero"), pero sin ajustar de otra forma el número total de fragmentos.

Rulfo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Cintioli	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Scarano	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11-12	13	14	15	16	17	17a	18	19	20
Perujo	1	2	3-4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
Nicola	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Tabla 1. Unidades de Macario

Estos pequeños cambios en la estructura no suponen alteraciones significativas en lo que el cuento pretende comunicar en conjunto, como sí lo supone, por ejemplo, la discutible decisión que tomó Cintioli al sustituir el título mismo del cuento por "Fiori d'ibisco" (las flores del hibisco)[5]. Alteran, sin embargo, el orden en el flujo de conciencia del narrador, que desarrolla

[4] No es banal subrayar esta característica, puesto que Rulfo también dividió la novela *Pedro Páramo* en 20 grandes fragmentos: 10 que corresponden al primer espacio de la narración (la historia de Juan Preciado) y 10 que corresponden al segundo espacio narrativo (la historia de Comala y la vida de Pedro Páramo).

[5] Además de modificar también los títulos del volumen (*La morte al Messico: racconti*) y de los cuentos "Es que somos muy pobres" ("La piena"), "El Llano en llamas" ("I cuccioli") y "La noche en que lo dejaron solo" ("La sierra"), Cintioli alteró el orden en el que aparecieron todos los cuentos en la edición original. Sobre la importancia del

su monólogo según las propias categorías, otorgando un espacio propio a las preocupaciones que ocupan sus pensamientos. En el caso de la traducción de Scarano, se mezclan en una única unidad la expresión del placer que encuentra Macario al darse de cabezazos contra lo que encuentra con tal de escuchar el sonido del tambor y la condena de la madrina de esa misma "manía", dos aspectos (placer, unidad 11, y condena, unidad 12) que deberían permanecer separados según su concepción de la realidad. Lo mismo sucede con la traducción de Perujo, en la que, sin ninguna razón, se funden en un solo bloque el cariño que Macario le tiene a Felipa (unidad 3) y la manera en la que los habitantes de su pueblo lo agreden y maltratan (unidad 4).

2. LA PRIMERA UNIDAD

En realidad, no son muchos los vocablos incluidos en "Macario" (compuesto por 2088 palabras, con todo y título) que podrían representar problemas para su traducción al italiano; la mayor parte de ellos se refieren a la cotidianidad rural pre-industrializada en la que se desarrolla la existencia del protagonista y responden a la intención de recrear el lenguaje un tanto infantil con el que la expresa. En la primera unidad del cuento tenemos ya algunos ejemplos de ello (en cursivas):

> Estoy sentado junto a la *alcantarilla* aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar *el gran alboroto* y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que *la gritería* de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la *alcantarilla*, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la *apalcuachara* a tablazos… (Rulfo, 1980: 70)

Incluso para un lector mexicano que no sea de Jalisco el verbo "apalcuachar" resulta extraño, aunque no incomprensible debido a su parecido con el sinónimo también coloquial "apachurrar". La solución ideal, tanto por ritmo como por sonoridad onomatopéyica, parece haberla encontrado desde la primera versión italiana Cintioli, que propuso el verbo "spiaccicare" (que representa el sonido que produce un cuerpo blando, como el de las ranas, al ser aplastado) como alternativa al más general "schiacciare" (que representa el sonido que produce un cuerpo generalmente duro al romperse bajo presión), usado solamente por Perujo. A primera vista, se podría pensar que en esta primera unidad del texto fuera precisamente esta la palabra más compleja, pero parece haber creado más problemas entre los traductores el término "alcantarilla", del árabe hispánico.

El problema en este caso es que el término se asocia erróneamente en la actualidad con los ambientes urbanos y sus sistemas de drenaje, por lo que resultaría casi ajeno a la realidad del universo rulfiano, cuando en realidad ha designado a lo largo de siglos las excavaciones subterráneas –por debajo del terreno, de la tierra– fabricadas a modo de acueductos para recoger el agua de la lluvia o para facilitar su cauce con tal de evitar inundaciones[6]. Cintioli prefirió cambiar por completo la noción y sustituirla con un objeto que tiene la misma forma cóncava, aunque su utilidad sea diferente: "la vasca per l'abbeverata", es decir el abrevadero. Probablemente teniendo en mente los versos con los que Dante presentó a los estafadores y

nombre Macario en el cuento de Rulfo, véase el reciente artículo, publicado por esta revista, de Lombó Mulliert (2019).

[6] Recuérdese que el lecho de uno de los principales ríos de Sicilia, que nace en los Apeninos sículos y desemboca en el Mar Jonio, cerca del Etna, tiene una forma particular cerca de su desembocadura, excavada profundamente en el terreno por las cantidades enormes de material volcánico que sus aguas han ido arrastrando con el paso del tiempo. Es probable que su nombre, "Alcantara", se remonte al periodo de dominación árabe en la isla.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4524
Artifara, ISSN: 1594-378X

corruptos que se encuentran en el octavo círculo del *Inferno* ("E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso / stanno i ranocchi pur col muso fuori, / si stavan d'ogne parte i peccatori", XXII, 25), Scarano optó por tratar de mantener el vocablo original español, utilizando el italiano "fosso" que, sin embargo, podría ser malentendido por los lectores al asociarlo con cualquier tipo de depresión (natural o artificial) del terreno o con la excavación defensiva que rodea los castillos. Nicola, con la ventaja de haber conocido las traducciones anteriores, siguió la decisión que tomó Perujo de utilizar "tombino", porque, a pesar de que se trata de un elemento que poco tiene que ver con el paisaje rural en el que se desarrolla no solo este cuento, sino toda la obra de Rulfo, remite a un significante que cancela tanto la ambigüedad que podría generar el vocablo "fosso" como la alteración que crea "la vasca per l'abbeverata".

3. LA GRITERÍA DE LAS RANAS

El tercer ejemplo que he seleccionado en esta primera unidad del cuento es la pareja sinonímica "alboroto / gritería" con la que Macario describe el insistente canto de las ranas. El binomio en sí no representa un verdadero desafío a la hora de traducir, pues su significado es claro y preciso, pero las diferentes soluciones a las que llegaron los traductores para traducir las frases en las que aparecen ambos sustantivos indican las intenciones con las que emprendieron su labor (tabla 2). Sin entrar en detalles sobre la propiedad de la perífrasis progresiva "estar + gerundio" en italiano (utilizada en imperfecto por Scarano y Perujo para traducir la primera subordinada temporal), analizaré las traducciones de la frase principal, en la que aparece el sustantivo "alboroto", y de la frase coordinada que la sucede. Solamente Cintioli y Perujo utilizaron una perífrasis verbal que indica el comienzo de la acción; Scarano, por su parte, usó el pretérito perfecto del mismo verbo con el que Perujo habría formado diez años más tarde su perífrasis, el verbo "incominciare", que retoma, si no su forma, la noción de la perífrasis original. Nicola, en cambio, prefirió la forma mucho más simple del pretérito perfecto del verbo "fare".

Rulfo	Cintioli	Scarano	Perujo	Nicola
Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar *el gran alboroto* y no pararon de cantar hasta que amaneció.	Ieri sera mentre mangiavamo si sono messe a fare *un gran schiamazzo* e non l'hanno più piantata. Fino a giorno fatto.	Hanno incominciato ieri sera, noi stavamo cenando, e sono andate avanti fino a notte a far *chiasso*, fino all'alba.	Ieri sera, mentre stavamo cenando, incominciarono a fare *un gran chiasso* e non smisero di cantare fino a che venne giorno.	Ieri sera, mentre cenavamo, hanno fatto *un gran chiasso* e non hanno smesso di cantare finché s'è fatto chiaro.

Tabla 2. El alboroto de las ranas

Me parece importante señalar estas diferencias, porque Rulfo opuso con la estructura bimembre de las frases coordinadas dos perífrasis para indicar el inicio, la duración y el final de la acción, completando cada una con su respectiva subordinada (la primera al inicio y la segunda al final) para delimitar el arco temporal. Esta construcción simétrica del período original, en la que cada parte de la oración encaja a la perfección, quedó ocultada por su particular estilo que pretende recrear la espontaneidad de la oralidad del personaje, y, en mi opinión, ninguna de las traducciones, logró plasmarla de la mejor manera posible, a pesar de los esfuerzos por acercarse a ella.

Cintioli comenzó utilizando, como vimos, la perífrasis incoativa, pero después puso el verbo pronominal "piantarla" y desgajó la segunda subordinada temporal (la que indica el

final de la acción), convirtiéndola en una locución independiente ("Fino a giorno fatto"). Podemos ver que, consecuentemente con el programa explicado en la nota del traductor que aparece al final de su versión, Cintioli se permitió bastante margen de maniobra a la hora de reorganizar el material original, tal vez con el objetivo de hacer más cercano el texto a los lectores italianos de su época[7]. Scarano, que sustituyó la primera subordinada temporal con una especie de digresión sin coordinación ni subordinación sintáctica (tal vez como un posible rasgo de oralidad), utilizó una locución verbal con el adverbio "avanti" que indica la continuidad de la acción y no su conclusión, marcada no por una subordinada, sino por un complemento de tiempo que se duplica innecesariamente ("fino a notte / fino all'alba"). A diferencia de la versión de Cintioli, la de Scarano pierde ritmo y consistencia, e incluso llega a adquirir cierta comicidad, producida por el contraste entre el simple elenco de las acciones ("hanno incominciato, stavamo cenando e sono andate avanti") y la repetición del marcador temporal que incluye la aliteración con "all'alba". El mismo efecto se aprecia cuando, más adelante, leemos como traducción de la palabra "gritería" el término "gracidio", acaso demasiado culto para el léxico de un muchacho pobre de campo como Macario y bastante inusual para los lectores italianos.

La traducción de este período en la versión de Perujo mantiene las dos perífrasis utilizadas por Rulfo, pero la primera de ellas, formada con los verbos "incominciare" y "fare" no suena tan bien, en la lengua coloquial que debería reflejar la narración, como la que utilizó Cintioli (con los verbos "mettersi" y "fare") o la que utilizó ella misma para traducir la segunda de las perífrasis, con los verbos "smettere" y "cantare". Se puede también observar en esta decisión de conservar ambas perífrasis en italiano lo que afirmó Lisi sobre el texto de Perujo, que "è ricco di calchi lessicali e sintatici, frequenti ripetizioni di termini o intere strutture", y cuyo objetivo es tratar de "lasciare vibrare, il più possibile, gli armonici del testo fonte nella traduzione, pur a rischio di forzare i limiti della lingua accogliente" (2010: 416-417)[8]. En la versión de Nicola, en cambio, el pasaje adquiere mayor sencillez, pues la traductora eligió solo reproducir la segunda de las perífrasis y conjugar todos los verbos en pretérito perfecto (mucho más cotidiano en italiano), frente al uso del pretérito indefinido, característico del español latinoamericano para referirse a acciones no muy lejanas en el tiempo pero que el hablante considera concluidas en el pasado.

Paso ahora al segundo período, en el que aparece el sustantivo "gritería" (tabla 3), para resaltar los resultados a los que llegaron las últimas dos traducciones, que me parecen las mejor logradas del conjunto. Con la libertad que la caracteriza, la versión de Cintioli reformula el material original, desplazando el adverbio "también" hacia el final del período y cancelando la repetición que se creaba entre el demostrativo "eso" y su explicación posterior, con la subordinada sustantiva del verbo "decir", que reproduce en estilo indirecto las palabras de la madrina. Este decir una cosa para después retomarla, reanudando la narración antes de

[7] Afirma Carini, refiriéndose a la traducción de Cintioli, que lo que falta en ella "parece ser la atención al aspecto más literario de la obra; tanto por lo que se refiere a su contenido, modificado según intenciones personales del traductor, como por lo que concierne su significado, reducido a una interpretación lineal de los hechos que elimina la universalidad del texto y reduce su interpretación a simples historias campesinas" (2015: 327-328). Cinco años antes, Lisi había afirmado: "La traduzione di Cintioli si distingue dalle altre qui in esame per il suo metodo traduttivo, talmente libero da costituire una vera ri-scrittura del testo di Rulfo. È probabile che sia proprio la libertà traduttiva presa da Cintioli (e appoggiata senza dubbio da Mondadori [y por Calvino, como demostró Carini]) che abbia portato all'errore, reiterato nella critica, di identificare il volume tradotto da Cintioli… con la traduzione di *Pedro Páramo*… Nella traduzione di Cintioli degli anni Sessanta si percepisce una tendenza a ridurre l'estraneità della traduzione per portare il testo fonte al lettore di arrivo" (2010: 103-104).

[8] Lisi continúa: "Non si pretende affermare con questo che gli errori di Perujo sono giustificati dal tipo di metodo traduttivo da lei adottato. Semplicemente vale la pena considerare l'ipotesi che un metodo di 'accesso e *non*-accesso', come quello adottato da Perujo, tende a stonare di più nell'orecchio del lettore di arrivo e ad essere facilmente classificato come impreciso e linguisticamente scorretto" (2010: 417).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4524
Artifara, ISSN: 1594-378X

proseguir, es precisamente una de las características más importantes de la manera con la que Rulfo recreó las estrategias mentales con las que sus personajes organizan sus discursos (esta misma organización del discurso se desplaza incluso hacia la estructuración de la cronología de lo narrado en varias de sus obras, como sucede con los saltos temporales característicos del cuento "El hombre" o de la novela *Pedro Páramo*), por lo que su cancelación altera significativamente las intenciones del autor.

Rulfo	Cintioli	Scarano	Perujo	Nicola
Mi madrina también dice eso: que *la gritería* de las ranas le espantó el sueño.	La mia madrina dice che tutto *quel baccano* le ha fatto andar via il sonno anche a lei.	Lo dice anche la mia madrina che *il gracidio* delle rane non le ha fatto chiudere occhio.	Anche la mia madrina dice così: che *il fracasso* delle rane le fece andare via il sonno.	Madrina dice così: che *quel gridare* delle rane le ha fatto andar via il sogno.

Tabla 3. La gritería de las ranas

Scarano también reorganizó el contenido del periodo, pero recurrió al pronombre "lo" antes del verbo "dire" para mantener la reiteración del complemento objeto que le corresponde, acercándose más a la presunción de oralidad del original. Perujo trató de apegarse a la estructura original, pero cambió curiosamente el demostrativo "eso" por el adverbio "così", y también Nicola prefirió esta decisión[9].

Como quedó dicho, la traducción del binomio con el que Macario se refiere al canto de las ranas, "alboroto / gritería", no supone grandes complicaciones a la hora de traducir, pero las decisiones que tomó cada uno de los cuatro traductores pueden ayudar a comprender los presupuestos de los que partieron y a evaluar los resultados a los que llegaron. Cintioli, al elegir "un gran schiamazzo / quel baccano" demostró que su principal y única preocupación era hacer lo más accesible posible el texto original en su lengua. En cuanto a la decisión de Scarano, que anticipé en la página anterior ("chiasso / gracidio"), se puede advertir una tendencia a la elevación del lenguaje rulfiano, opuesta a la naturaleza coloquial que suponen el nombre "alboroto" y la derivación "gritería". Perujo, por su parte, parece haberse querido apegar a los términos originales, pero con el inconveniente, tal vez, de no poseer el 'oído italiano' necesario para hacerlo y de no haber advertido una rima inútil entre los términos elegidos "chiasso / fracasso"[10]. La única que se esforzó por mantener verdaderamente cierta semejanza con el segundo de los sustantivos, el más complicado de la pareja original, fue Nicola, quien corrió el riesgo de recurrir a la sustantivación del infinitivo "gridare" con tal de no traicionar el particular léxico de Macario.

No debe haber sido nada fácil de digerir, ya no para la traductora, sino para la editorial Einaudi la famosa reseña con la que Dario Puccini destrozó la versión italiana de Francisca Perujo. Y tal vez por este mismo motivo, escarmentada, haya preferido no publicitar demasiado en lo que va del siglo que cuenta con nuevas versiones tanto de *Pedro Páramo* (2004) como de *El Llano en llamas* (2012). Según la evidencia encontrada en este breve estudio, al acometer

[9] Teniendo en cuenta que ninguno de los cuatro traductores carece de las cualidades necesarias para el oficio, propongo como ejercicio tomar las mejores soluciones a las que llegó cada uno de ellos para traducir los dos períodos analizados: "Ieri sera, mentre stavamo cenando, si sono messe a fare un gran chiasso e non hanno smesso di cantare finché s'è fatto giorno. Anche la mia madrina dice così: che quel gridare delle rane le ha fatto andar via il sogno".

[10] Reproduzco el juicio general que de la traducción de Perujo da González Luna: "partiendo de la base general de que se trata de una traducción lograda tanto desde el punto de vista lingüístico como estilístico, que recrea hábilmente el español popular de una región de México", hay algunos casos en los que se encuentran "evidentes dificultades y muestran la capacidad de encontrar equivalencias en italiano, así como las compensaciones, *casi siempre atinadas*, que la traductora hace ante las inevitables pérdidas lingüísticas" (2004: 35; las cursivas son mías).

su nueva traducción de los cuentos de Rulfo, Maria Nicola aprovechó la que había hecho Perujo, pero tratando de seguir las indicaciones editoriales que seguramente habrá recibido, a saber, que corrigiera lo corregible de la traducción anterior, con tal de borrar la ignominia "italiólica" del prestigioso catálogo de Einaudi[11], y que hiciera más accesible el lenguaje rulfiano para el mercado italiano. Nicola, sí, modificó ciertos aspectos del estilo de Rulfo con tal de facilitar su lectura en la lengua de llegada, pero mantuvo también, con valentía y destreza, como hemos visto, rasgos del original, situando su nueva versión, para tranquilidad de los editores, a medio camino entre acercar la obra a los lectores italianos y mantener, en un contexto lingüístico y cultural ajeno, la extravagancia y la ambigüedad que caracterizan el lenguaje Rulfo.

BIBLIOGRAFÍA

BOCCUTI, Anna (2018) "1967-2017. Conmemoraciones literarias y recepción de la literatura hispanoamericana: apuntes de lectura", en R. Molina Herrera y V. Ríos Castaño, eds., *La conmemoración de lo* literario, Paris, Colloquia / CRIMIC-Sorbonne Université, pp. 29-43.

CARINI, Sara (2015) "Literatura latinoamericana en traducción y mediación editorial: algunos apuntes para el análisis del caso italiano", *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 314-335.

DESTEFANIS, Barbara (2002) "Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e *Pedro Páramo* in Italia", *Artifara*, 1, 297-311.

GONZÁLEZ LUNA, Ana María (2004) *Apuntes sobre la traducción italiana de textos de literatura de lengua española*, Milán, Vita e Pensiero Strumenti.

LISI, Laura (2010) *L'ospitalità linguistica. Saggio di traduttologia comparata*, Berna, Peter Lang.

LOMBÓ MULLIERT, Pablo (2019) "La importancia de llamarse Macario: posibles huellas de incestos griegos en un cuento de Juan Rulfo", *Artifara*, 19, pp. 205-212.

PUCCINI, Dario (1990) "Metti Rulfo in italiolo", *L'indice dei libri del mese*, octubre, pp. 8-9.

RULFO, Juan (1980) *EL Llano en llamas*, México, FCE.

——— (1963) *La morte al Messico: racconti*, trad. G. Cintioli, Milano, Mondadori.

——— (1980) *Dieci racconti*, trad. T. Scarano, Pisa, Giardini.

——— (1990) *La pianura in fiamme*, trad. F. Perujo, Torino, Einaudi.

——— (2012) *La pianura in fiamme*, trad. M. Nicola, Torino, Einaudi.

STALLAERT, Christiane (2017) "Cruzar la frontera del encanto. Juan Rulfo en el sistema mundial de las letras", *Hermēneus. Revista de traducción e interpretación*, 19, pp. 335-363.

[11] En su reseña sobre la traducción de Perujo, Puccini (1990) utilizó el neologismo "italiolo", ya para entonces lexicalizado, pero me permito aquí la discutible actividad de acuñar uno nuevo que me parece más adecuado, "itagnolo", y su traducción española: "itañol".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4524
Artifara, ISSN: 1594-378X

Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel

ANGELA DI MATTEO
Università degli Studi Roma Tre

Resumen
Este ensayo propone una lectura de *El huésped* de Guadalupe Nettel a través de las coordenadas del laberinto y de la (a)normalidad. Imaginando un mapa entre algunas posibles conexiones intertextuales, la novela se mueve en el territorio de lo fantástico hispanoamericano reelaborando las realidades paralelas de Borges, las duplicaciones y los seres invisibles de Cortázar y Dávila, los fantasmas de Rulfo y las conspiraciones y la oscuridad de Ocampo y Sabato. La recuperación de la tradición antecedente en la perspectiva contemporánea hace que la escritura neofantástica de *El huésped* se vuelva instrumento literario de subversión extra-literaria, puesto que recodifica lo que se percibe no sólo como natural sino sobre todo como normal. Gracias a la historia de Ana, una niña habitada por un monstruo interior, la autora explora los subterráneos de la Ciudad de México revelando esa misma periferia existencial que Foucault localiza en la desobediencia de los a-normales a la normalización del poder dominante. El ojo indisciplinado de Nettel abre la visión del lector a una multitud de refracciones que encuentran, en la estética de lo marginal, una nueva estética de lo humano.

Riassunto
Questo saggio propone una lettura de *El huésped* di Guadalupe Nettel attraverso le coordinate del labirinto e della (a)normalità. Immaginando una mappa tra alcune possibili connessioni intertestuali, il romanzo si muove nel territorio del fantastico ispanoamericano rielaborando le realtà parallele di Borges, le duplicazioni e le presenze invisibili di Cortázar e Dávila, i fantasmi di Rulfo, le cospirazioni e l'oscurità di Ocampo e Sabato. Il recupero della tradizione precedente in una prospettiva contemporanea fa sì che la scrittura neofantastica de *El huésped* diventi strumento letterario di sovversione extra-letteraria, poiché ricodifica ciò che si percepisce non solo come naturale ma soprattutto come normale. Grazie alla storia di Ana, una bambina abitata da un mostro interiore, l'autrice esplora i sotterranei di Città del Messico rivelando quella stessa periferia esistenziale che Foucault individua nella disobbedienza degli a-normali alla normalizzazione del potere dominante. L'occhio indisciplinato di Nettel apre lo sguardo del lettore su una moltitudine di rifrazioni che trovano, nell'estetica del marginale, una nuova estetica dell'umano.

"En realidad no vemos el mundo tal y como es
sino como somos nosotros"
Guadalupe Nettel, *El huésped*

La pluma de Guadalupe Nettel, entre las más brillantes de las letras mexicanas contemporáneas, se hace cargo con su escritura enigmática y perturbadora de un sistemático replanteamiento del concepto de cuerpo y de normalidad. Antes de llegar a la escritura autoficcional de *El cuerpo en que nací* (2011) –novela inspirada en su infancia y que se focaliza en la percepción de su propia corporalidad– y a las colecciones de cuentos *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) y *El matrimonio de los peces rojos* (2013) –pequeñas ventanas sobre las luces y las sombras

Angela DI MATTEO, "Cuerpo tomado: sujetos a-normales y refracciones fantásticas en *El huésped* de Guadalupe Nettel", *Artifara* 20.1 (2020) Contribuciones, pp. 289-299.
Recibido il 13/01/2019 · Aceptado el 30/06/2020

de todo ser humano– en *El huésped* (2006), historia una niña habitada por un monstruo interior que oscurece sus ojos, Nettel formula por primera vez su poética sobre la belleza, la enfermedad y la (im)perfección.

Si es cierto que "leer a Guadalupe Nettel es ingresar a un laberinto literario donde lo normal es ser diferente" (Estrada, 2014: 253), quisiera proponer aquí una lectura de la obra justamente a través de las coordenadas propuestas por Oswaldo Estrada, el *laberinto literario* y la *normalidad de la diferencia*. Sin negar, o mejor dicho, justo a raíz de la implícita naturaleza pluridiscursiva (Bajtín), intertextual (Kristeva) e interdiscursiva (Segre) de todo producto literario, puesto que "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 2001: 190), puede resultar interesante imaginar un mapa de interconexiones que a lo largo de las páginas de *El huésped* construyen un laberinto de referencias que aluden a algunas específicas imágenes de la tradición fantástica hispanoamericana. A pesar de que el arquetipo del doble y el tema de la ceguera hayan sido ampliamente explorados por todas las latitudes narrativas, desde los mitos antiguos hasta la época contemporánea, en la obra se pueden vislumbrar, entre todas las demás que cada lector será capaz de detectar, las realidades paralelas de Borges y los seres invisibles de Cortázar y Dávila, los fantasmas de Rulfo y las conspiraciones y la oscuridad de Ocampo y Sabato.

Junto con la reformulación de los *topoi* fundadores del género – como, por ejemplo, el doble, el sueño, la oscuridad y la deformidad – la novela se abre al universo de las diferencias, tanto corporales como sociales, a través de una historia que refleja las fragilidades de la sociedad de nuestro tiempo gracias a sus "personajes *outsiders, [...]* seres inadecuados por razones físicas o psicológicas que no logran encajar en el mundo" (Nettel en Punzano Sierra, 2006). Ya a partir del *incipit, El huésped* nos arrastra en su atmósfera inquietante: "Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un *alien* del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas" (Nettel, 2006: 13). Con la llegada de "La Cosa", así como Ana, la protagonista, decide nombrar a este parásito que controla su psique y sus movimientos, ocurren cosas raras y violentas: accidentes en la escuela y en casa, y hasta la muerte del hermano Diego son eventos misteriosos que la niña siempre atribuye a su huésped interior, ya que "cualquier cambio inexplicable en mi estado de ánimo, cualquier exabrupto, significaba una posible señal" (Nettel, 2006: 13). Sin embargo, tras la muerte del hermano y el abandono del padre, también el monstruo de la ceguera desaparece. Después de unos años, Ana decide ir a trabajar a un Instituto de atención para ciegos para conocer de cerca el mundo de lo invisible y la Cosa vuelve a torturar las pupilas de su anfitriona. En el Instituto, la joven conoce al Cacho, un vagabundo que carece de una pierna y que atiende a los invidentes como una especie de psicólogo-guía-confesor. El Cacho la introduce al mundo secreto del metro de la Ciudad de México: aquí, grupos de mendigos y discapacitados habitan, a lado de la muchedumbre viajera, el margen olvidado de la ciudad donde Ana, ya casi ciega, decide quedarse para siempre.

1 DEL CUERPO-CASA AL CUERPO-ARCHIVO

El viaje entre algunos de los momentos tal vez más conocidos y perdurables del canon fantástico empieza por la polisemia del título de la obra que debería leerse como una cita-homenaje del homónimo cuento de Amparo Dávila. "El huésped", publicado en la colección *Tiempo destrozado*, cuenta la llegada de un ser terrorífico que nunca se nombra y que se instala en la casa de una pareja.

> Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros.
> Mi marido lo trajo al regreso de un viaje. Llevábamos entonces cerca de tres años de matrimonio, teníamos dos niños y yo no era feliz. Representaba para mi marido algo así como un mueble, que se acostumbra uno a ver en determinado sitio, pero que no

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3139
Artifara, ISSN: 1594-378X

> causa la menor impresión. [...] No pude reprimir un grito de horror, cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas. Mi vida desdichada se convirtió en un infierno. (Dávila en Schneider, 2010: 6)

Encontramos referencias a este cuento además en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza, en que aparece una "extraña huésped" que, no por casualidad, lleva el nombre de Amparo Dávila, misteriosa figura que se duplica en la Verdadera y la Falsa, es decir en la versión real y ficcional de la escritora. Por lo tanto, en la invasión física sufrida por Ana, la sugerencia al desdoblamiento del huésped en Rivera Garza (2002), que incluye la imagen de la casa ocupada de Dávila (1959) que a su vez remite al mecanismo de las misteriosas ocupaciones también presente, por ejemplo, en "Casa tomada", "Carta a una señorita en París" y "Bestiario" de Cortázar (1951), desvela en la obra de Nettel un juego intertextual hacia atrás que va reanudando los antecedentes literarios dentro de un engranaje de alusiones implícitas pero bien reconocibles por el lector. Como los personajes de los textos aquí mencionados, que han perdido posesión de su espacio doméstico y por ende de su espacio personal, del mismo modo en el cuerpo de Ana llega a establecerse un huésped indeseado que se mueve en la más inescrutable oscuridad de su conciencia.

La niña, "como sumergida en una dinámica comercial" (Nettel, 2006: 29), transcurre toda su infancia desplazándose entre la luz y la sombra en una continua negociación de su territorialidad corporal: "sabía que nada le resultaba tan hiriente como la luz y que, si alguna vez llegaba a dominarme, me condenaría a la oscuridad más absoluta" (Nettel, 2006: 13). La penumbra se vuelve un campo de batalla: allí se consuma la lucha contra las tinieblas de este ser invisible que "caminaba por los rincones de mi mente como un gato en su territorio, sin hacer ruido" (Nettel, 2006: 28). Este felino, tal vez reproducción reducida del tigre de "Bestiario" o del amenazador caballo de "Verano", dibuja con precisión el estado de co-habitación al cual está sometida la protagonista: su cuerpo tomado ha sido invadido por un ser ajeno que vigila y manipula toda su vida. Sin embargo, a diferencia del huésped de Dávila, asesinado por la mujer que busca restablecer su control conyugal, de los inquietantes animales de "Carta a una señorita en París" y "Bestiario", que encuentran la muerte tras haberse apoderado del espacio vital de los inquilinos humanos, o de los misteriosos ocupantes de "Casa tomada", que por el contrario echan a los dos hermanos de su vivienda, el monstruo de Ana – desaparecido, o mejor dicho, desapercibido durante algunos años – regresa no para expulsar del *cuerpo-casa* a su dueña sino para establecer con ella un nuevo código de convivencia, una nueva forma de habitar dentro y fuera de su espacio psico-físico.

En este proyecto de ampliación del perímetro existencial entran también las presencias fantasmales de Rulfo, hospedadas aquí por el personaje del hermano fallecido en circunstancias misteriosas. Única en presagiar el trágico destino de Diego, "un ser de un mundo tranquilo y extraño, mucho más insondable que el universo de donde provenía la Cosa" (Nettel, 2006: 16), Ana lo ve deambular por los cuartos de la casa como si fuera un cuerpo a punto de evaporarse. "Cada mañana la sensación de pérdida era mayor, como si la muerte me lo robara a pedazos. Por eso no me cansaba de mirarlo, intentando rescatar con la memoria algún fragmento de ese cuerpo amado que, sin darme cuenta, había comenzado a extrañar" (Nettel, 2006: 32). La muerte de Diego se describe, y se percibe, no como una fractura que aleja al hermano de su misma vida y de la vida de su familia, sino como un proceso de larga duración que se extiende en el tiempo: "Diego no estaba enfermo, moribundo, en peligro de muerte" – confiesa la hermana– "Diego ya estaba muerto y lo único que le faltaba para confirmar la desgracia era que los demás se dieran cuenta, como yo lo había hecho varios meses atrás" (Nettel, 1006: 37). De ser así, el cuerpo del niño, que según el testimonio de Ana tarda varios meses en morirse, permanece en la casa sin que los padres adviertan su lenta y gradual

desaparición, suspendido en una frontera incorpórea entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Otro contacto con esta dimensión de lo intangible toma forma en una escena que por cierto ya pertenece, por su dinámica onírica, al archivo cortazariano. Durante la curación de la hepatitis contraída en el Instituto para ciegos, Ana cae en un estado-límite entre la vigilia y el sueño: "Empecé a encontrar un placer impostergable en el hecho de dormir y llegué a hacerlo de manera tan profunda que cuando se me despertaba, los sobresaltos eran espantosos. En la vigilia todo me daba miedo" (Nettel, 2006: 79-80). Como las visiones alteradas del hospital de "La noche boca arriba", que invierten la realidad en la sustitución de los niveles de tiempo, espacio y conciencia, las alucinaciones de Nettel impiden a la chica poder distinguir lo que le pasa de verdad. Al igual que en el cuento del escritor argentino – que también nos recuerda el sueño de la mariposa de Chuang Tzu en Borges[1] – el cuarto de Ana se ve asaltado por figuras extrañas y ruidos indescifrables que se confunden con la proyección de su propia persona y los sonidos internos de su flujo sanguíneo. En el delirio nocturno de la cama, la Cosa regresa al oído de su hospedadora bajo la forma de un lamento que "no era de ningún animal, sino de algo peor que intentaba comunicarse conmigo y emitía sus mensajes de una profundidad mucho menos remota" (Nettel, 2006: 84). Por medio de ese canto, Ana comprende que, más que la posesión de los mismos órganos, es la experiencia del dolor lo que le permite interactuar con el otro lado de su alma. Como un túnel interior, voz dolida de la enfermedad era

> el eco, mejor dicho el espejo que invertía cada una de mis emociones. Cuando yo estaba triste, de ese lado el canto me parecía más alegre. En cambio, cuando éste se escuchaba inconsolable mi ánimo subía, aligerado de pronto por la tragedia ajena. Como las ballenas, en cierto modo habitábamos dos polos opuestos y desde ahí era posible comunicarnos. Sólo que, en vez de advertirnos las catástrofes, éramos presas de una misma tormenta, unidas por una ley extraña que me hacía hundirme cuando ella salía a flote y respirar cuando ella zozobraba". (Nettel, 2006: 85)

El sufrimiento de un único cuerpo que afecta, aparentemente, la recepción de dos sistemas nerviosos distintos, resulta casi una inversión especular de la experiencia de Alina Reyes, la protagonista argentina de "Lejana", que advierte las llagas y los golpes sufridos por su otra yo que vive en Budapest. A pesar de que el cuento hable de dos entidades físicas separadas –a diferencia de la novela de Nettel en que sólo hay un cuerpo– cabe subrayar otra vez el paralelismo con la escritura fantástica de Cortázar. Al albergar las penas ajenas, los organismos de "Lejana" y de *El huésped* se transfiguran en la forma contraída que acoge, de una vez, el sujeto, el tiempo y el espacio de acción ya que todo ocurre en el cuerpo o, dicho de otro modo, todo lo que ocurre *es* cuerpo[2].

A la fractura de Ana, desdoblada en las voluntades distintas de sus dos habitantes, corresponde además una duplicación urbana. La Ciudad de México, hasta ahora escenario silente de las transformaciones psico-físicas, empieza a reflejar la misma fragmentación de la joven, escindiéndose en dos planos separados y mostrando así su dúplice semblante. El desdoblamiento de la ciudad, que se produce a partir del desdoblamiento del cuerpo del sujeto, es imagen del movimiento de la conciencia del personaje que desde la esfera privada se

[1] Véase "La literatura fantástica", conferencia pronunciada en ocasión de la inauguración del ciclo cultural de la Escuela Camillo y Adriano Olivetti, en 1967.

[2] A este propósito, cabe mencionar *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector (1964) que, aunque pertenezca a una geografía lingüístico-literaria distinta de la que estamos tomando en cuenta en este estudio, representa un antecedente que no puede ser ignorado. En la obra de la escritora brasileña, el sujeto hablante entra en contacto con su cuerpo –y con todo lo que su corporalidad significa desde un punto de vista existencialista– por medio de un insecto, es decir la neutralidad de un ser ajeno. El animal, al ser ingerido por G.H., empieza a ser parte del cuerpo de la mujer, a *existirla*, a tomar visión de ella desde adentro.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3139
Artifara, ISSN: 1594-378X

proyecta e invade la dimensión interpersonal y colectiva. Justo gracias a la limitación de los ojos, que la lleva a explorar la oscuridad de las galerías del metro, Ana descubre el lado oculto de la jerarquía vertical del sistema social, donde los indigentes viven totalmente excluidos del piso de arriba.

> Yo, que desde hacía tantos años llevaba un parásito dentro, lo sabía mejor que nadie; también la ciudad se estaba desdoblando, también ella empezaba a cambiar de piel y de ojos. El proceso era inevitable, al menos ésa era mi impresión, y solamente esperaba que esa otra cosa, LA COSA urbana, no permeara a los subsuelos, para que al menos quedara en la ciudad ese espacio libre como a mí me quedaba mi memoria. Tal vez, dentro de muchos años, cuando todo se termine, alguien escribirá la historia de lo que no haya sido tomado, de la vida paralela, de nuestras cloacas incorruptas. (Nettel, 2006: 175-176)

La duplicación tanto de la persona como de la ciudad se remonta a las bifurcaciones de matriz borgesiana, donde "cualquier lugar es otro lugar" y "todo está muchas veces" (Borges, 2017: 87). Asumiendo la perspectiva de una realidad que se multiplica, *El huésped* refleja la estructura ontológica de la pluma de Borges que pinta personajes cuya identidad se construye sólo a través de la existencia de un doble. Recodificando la representación de la periferia urbana y humana, Guadalupe Nettel desplaza el margen hacia el centro y el abajo hacia arriba, según una acción de sustitución centrípeta donde, diría Octavio Paz, "nadie acaba en sí mismo, un todo es cada uno en otro todo, en otro uno" (Paz, 1997: 415).

La inversión de los espacios no concierne únicamente la superficie de la Ciudad de México y sus subterráneos, sino se refleja implícitamente, en la primera parte de la novela, en la perspectiva de la niña, que excluye del campo de acción a los personajes adultos, figuras inertes e incapaces de comunicarse con ella. La mirada "desde abajo" de la protagonista unida a la presencia de esa hermana invisible que lleva dentro y que la obliga a actos inconfesables, recuerda el terrorífico mundo infantil de los cuentos de Silvina Ocampo, habitados por niños crueles, conspiradores, asesinos, lejos de toda inocencia o ingenuidad.

> Dichos niños son con frecuencia "monstruos". A veces sus conductas evocan las de los adultos porque retoman sus mismos esquemas; pero a partir de dichos esquemas, el niño pasa a la acción, lleva a la práctica lo que el adulto, reprimido, no es capaz de interpretar ni de asumir en sus consecuencias plenas. Por ello, es a menudo a través de los personajes infantiles cómo el horror hace irrupción. (Zapata, 1997: 348)

Además, la angustia y el miedo por la ceguera, sentimientos que acompañan a la protagonista durante toda la narración de su historia, también dejan vislumbrar las lúgubres obsesiones de Ernesto Sabato. La organización secreta de los discapacitados metropolitanos, que llega a armar una protesta política a partir de las entrañas de la capital mexicana, encuentra su antecedente en la secta de los ciegos que en el "Informe" de Sabato "tiene el poder sobre el cielo, [...] el dominio sobre la tierra y sobre la carne" (Sabato, 1999: 256). Más allá de la específica mecánica de las dos novelas, *El huésped* – que turba al lector por medio de figuras extrañas, relaciones insólitas y desapariciones enigmáticas – lleva dentro de sus páginas esa misma oscuridad que en las tinieblas de *Sobre héroes y tumbas* va revelando verdades ocultas:

> Y esas sombras misteriosas e inquietantes ¿no serían las más verdaderas de su alma, las únicas de verdadera importancia? Había tenido un estremecimiento cuando él mencionó a los ciegos, ¿por qué? Se había arrepentido apenas pronunciado el nombre de Fernando, ¿por qué? *Ciegos*, pensó, casi con miedo. *Ciegos, ciegos.* (Sabato, 1999: 70)

Y no es todo: la sensación de incomodidad y repulsión que Ana siente por los invidentes del Instituto, donde trabaja como lectora de novelas, nos hace pensar en el mismo disgusto de Juan Pablo Castel en *El túnel*:

> Y ese ciego, ¿qué clase de bicho era? Dije ya que tengo una idea desagradable de la humanidad; debo confesar ahora que los ciegos *no me gustan nada* y que siento delante de ellos una impresión semejante a la que me producen ciertos animales, fríos, húmedos y silenciosos, como las víboras. Si se agrega el hecho de leer delante de él una carta de la mujer que decía *Yo también pienso en usted*, no es difícil adivinar la sensación de asco que tuve en aquellos momentos. (Sabato, 2008: 95).

Los ecos literarios evidenciados hasta aquí –y que sólo representan una limitada selección- transforman *El huésped* en un libro abierto, un sistema de planetas hermanos que orbitan alrededor de toda una tradición antecedente. Del mismo modo que las hojas infinitas de "El libro de arena" o de "La biblioteca de Babel", la diseminación de múltiples conexiones intra- e inter-textuales, que a su vez habitan la página bajo la forma de pequeños huéspedes, construye un tejido subterráneo que va desvelando los pre-textos que interactúan entre ellos como satélites narrativos enganchados a la obra. "El universo (que otros llaman la Biblioteca)", escribe Borges, "se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente" (2018: 89).

Detrás de este mecanismo de alusiones y reformulaciones, que deja constancia de un diálogo interminable con el pasado, se refugia la necesidad de documentar la memoria. De hecho, si bien miramos, la verdadera preocupación de Ana no es tanto perder la capacidad de ver el mundo sino de recordar su imagen. Por esta razón, tras la temporal desaparición del huésped, la joven empieza a sufrir de una rara forma de bulimia visual que se manifiesta en el consumo voraz y compulsivo de luz, formas y colores que van alimentando la colección mental de todo lo que sus ojos han registrado hasta aquel momento. La ceguera, es decir la interrupción de las interacciones del sujeto con su alrededor, obliga a sus ojos a un profundo cambio de dirección: las imágenes recogidas ya no sirven para relacionarse con el contexto exterior sino para mantener intacta su identidad interior.

> Muchas veces me pregunté si lo que guardaba tan celosamente en la memoria me pertenecía de verdad o si también formaba parte de su vida. ¿Cómo rechazar por ejemplo los recuerdos que tenía La Cosa, su aparición en el entierro de mi hermano? ¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado allí? Lo único que podía hacer era concentrarme exclusivamente en las imágenes, en lo visual, a lo que en definitiva ella no tenía acceso" (Nettel, 2006: 128).

Armando su íntimo almacén de la memoria, "el ciego" –escribe Derrida– "se convierte en un testigo", en "un archivista de la visibilidad" (Derrida, 1990: 25). Como Ana va recogiendo toda su experiencia visual en su personal "recuerdoteca" (Nettel, 2006: 56), del mismo modo Nettel deja que en su novela habiten las huellas de toda su experiencia literaria. Poniéndonos bajo esta perspectiva, vemos que la psique de la protagonista y el cuerpo de la obra se funden en un mismo organismo-repertorio y, por una operación de yuxtaposición metatextual, el *cuerpo-casa* de Ana se convierte en el *cuerpo-archivo* del libro. La novela se transforma en un nuevo cuerpo tomado, atravesado de la primera a la última página por un laberinto de vasos comunicantes que evocan los pre-textos de la biblioteca mental de su autora. *El huésped* se configura entonces como un cruce de túneles literarios que se entrelazan para que los demás autores puedan dialogar con la obra y entrar en ella.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3139
Artifara, ISSN: 1594-378X

2 HACIA UNA NUEVA (EST)ÉTICA DEL SUJETO A-NORMAL

Es importante subrayar que este proceso de recuperación de la tradición antecedente pone en marcha no sólo un movimiento de dilatación textual sino sobre todo una expansión extra-textual en la percepción del lector. Según cuenta la escritora mexicana en una entrevista, Rulfo, Borges y Cortázar le "enseñaron a ver el mundo en otras dimensiones, a buscar esas grietas por las cuales uno accede a otras versiones de la realidad que nunca es tan plana como parece" (Wolfanzon, 2014). Pues a partir justamente de esas grietas, que no dividen la perspectiva del observador en universos distintos sino que abren su mundo mental a un espacio mucho más receptivo, Nettel construye una narración capaz de mirar más allá de lo sensible. Por medio de la inversión entre dentro y fuera, arriba y abajo, centro y periferia, objetivo y subjetivo, el "territorio inestable" (Campra, 2008)[3] de lo fantástico juega con la interconexión y subversión de las coordenadas literarias, espaciales y psicológicas, con el objetivo de romper el equilibrio que subyace bajo los distintos órdenes de lo real. "En este sentido, pues, la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la transgresión de este límite" (Campra, 2001: 161). Dicha transgresión, que supera los confines puestos por las leyes naturales y por las normas sociales, permite abrir un puente de acceso hacia el espacio enmudecido de la otredad.

De hecho, gracias al Cacho, Virgilio urbano que la acompaña al mundo de abajo, "Ana aprende a ver el mundo con otros ojos, desde un lugar subordinado y discapacitado, golpeado, rechazado, tal vez imperceptible para muchos pero no menos real que otros espacios" (Estrada, 2014: 259). El descenso al Infierno metropolitano permite a la protagonista penetrar la condición de invisibilidad social de los indigentes y descubrir el territorio innombrable de "La Cosa", un espacio hecho de palabras ausentes y rostros indescifrables. "Todo enunciado", escribe Rosalba Campra a propósito de "los desafíos del silencio", "es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla" (Campra, 2008: 109) y justamente en estos vacíos de no-dicho se esconde la verdadera identidad del monstruo. En un primer momento, su no-nombre no hace más que enfatizar la imposibilidad de llegar a conocer su esencia hasta que, finalmente, se revela en la mirada del lector su carácter paradigmático: La Cosa es Lo Otro, el reverso que habita el otro lado de la mirada, el otro lado del "yo".

De acuerdo con esa idea de realidad "más grande, más elástica, más expandida" (Cortázar, 2017: 50), se puede afirmar que la escritura fantástica de *El huésped* es un reflejo de aquella forma que Jaime Alazraki designa neo-fantástica. Según se lee en su definición, lo neofantástico reproduce "metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario" (Alazraki, 2001: 277). Como se ve en la novela, la superación de la frontera física y de la frontera urbana no constituye el pasaje de una a otra dimensión, sino la afirmación de que no existen dos dimensiones distintas. Invadiendo el territorio de lo otro e incluyendo dentro de un único sistema de valores todo lo que se percibe incluso más allá de los límites de lo racional, Guadalupe Nettel dibuja para sus lectores una realidad compleja, contradictoria, que admite dentro de su arquitectura todas las realidades posibles. La perspectiva de lo fantástico contemporáneo, que no se basa en la división entre dos niveles sino en la co-existencia de múltiples formas de vivir el mismo nivel, representa "la irrupción de lo anormal en un mundo en aparencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad" (Roas, 2001:37).

[3] Véase el capítulo 1 en Campra, 2008.

Por esta razón, la escritura neofantástica de *El huésped* se vuelve instrumento literario de subversión extra-literaria, puesto que recodifica no sólo lo que se percibe como natural dentro y fuera del texto sino sobre todo lo que se percibe como normal. A través de la revelación del mundo de las sombras, la autora cuestiona y deconstruye las categorías tipificadas por la (est)ética dominante: reformulando a nivel textual lo que existe como naturalmente posible, la historia de Ana se opone a nivel extratextual a lo que puede existir sólo porque aceptado por los criterios de normalización social. La discapacidad, entendida como la alteración del aparato de la "biopolítica de la especie humana" (Foucault, 2001a: 220), funciona aquí de dispositivo de crítica a los paradigmas normalizantes. "Metáforas corporales de alguna auténtica condición humana" (Estrada, 2014: 255), los personajes de *El huésped* se muestran como cuerpos inusuales, disidentes, "de-formes" en el sentido de no correspondientes a las formas reglamentadas, cuerpos que rehúsan cualquier tipo de adiestramiento y reintegración en la norma. Si aplicamos la denominación que Foucault sugiere en su estudio sobre los anormales, Ana y el Cacho responden a la categoría del "individuo a corregir" (Foucault, 2001b: 59), un individuo de hecho incorregible que desobedece a cualquier voluntad disciplinizante. Abandonando el aislamiento y la reclusión del instituto para ciegos, lugar que Foucault identifica como una "heterotopía de desviación" donde "se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media y a la norma exigida" (Foucault, 1984), Ana establece su nueva casa en los túneles del metro "donde la posibilidad de ser quien uno elige existe más que allá afuera" (Nettel, 2006: 177). Después de la unión sexual con el Cacho, es decir tras haber hospedado en su cuerpo de invidente otra corporalidad irregular y divergente, Ana decide quedarse para siempre con la comunidad de los discapacitados. Tras un acto de resignificación metafórica del espacio subterráneo, por fin Ana puede tomar posesión de todo su cuerpo, transfigurándose en un mismo organismo con la ciudad y con su huésped.

> Me dije que toda mi vida había luchado por recordarme a mí misma, por defender mi identidad ante la invasión del parásito, cuando lo más prudente habría sido abandonarme a él desde un principio y escapar así de la existencia nauseabunda que había ido construyendo. Por primera vez en la vida necesitaba una presencia abismal para perderme en ella [...]. (Nettel, 2006: 164)

Al rechazar la superficie, la protagonista se niega a todo un sistema de normas tanto físicas como comportamentales e invierte la dirección de nuestra mirada sobre el concepto mismo de anormalidad. En la novela, como de hecho en toda su producción literaria, Guadalupe Nettel elimina la oposición maniquea entre lo bueno y lo malo –que a nivel biopolítico se manifiesta en lo que se admite y en lo que se prohíbe a la vista de las masas– para extirpar de una vez la contraposición entre sanos y enfermos, humanos y sub-humanos. Incorporando a su poética distintas formas de vivir la diferencia, la autora no plantea las limitaciones del sujeto a-normal como un problema para la sociedad sino demuestra cómo las limitaciones de la sociedad normalizada afectan al sujeto.

> To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body. So much of writing about disability has focused on the disabled person as the object of study […]. But […] I would like to focus not so much on the construction of disability as on the construction of normalcy. I do this because the ''problem'' is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the ''problem'' of the disabled person (Davis, 1995: 23-24).

Contraponiendo al orden socio-estético dominante la desobediencia de los cuerpos indisciplinados, se deshace el esquema preestablecido y la anomalía deja de representar una

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3139
Artifara, ISSN: 1594-378X

violación del paradigma. En el sello de la normalización de las diferencias, como ese "lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento" (Nettel, 2011: 11) que efectivamente desvía la mirada la autora, Nettel plasma una nueva percepción ética de las formas humanas que hace que ese lunar, que carga sobre ella como una culpa ancestral, se vuelva el carácter distintivo de una mujer *cum macula* pero *sine peccatum*. Este esencial cambio de perspectiva es el único que puede arrojar luz sobre lo que finalmente llamaría 'el fraude de la dualidad'. Paradójicamente, justo a través de una historia de desdoblamientos, Guadalupe Nettel quiere llegar a su negación. Así como no existen dos realidades distintas en la teoría de lo neofantástico o dos planes separados entre un centro y una periferia en la recodificación del espacio urbano, del mismo modo no existen en Ana dos identidades sujetuales. La trampa se hace definitivamente patente durante el hallazgo del verdadero nombre de "La Cosa". Llegando a descifrar los signos que el huésped había dejado con sus dientes en la piel de Diego antes de asesinarlo, Ana comprende que esa marca es en realidad una firma en alfabeto braille. La ceguera había escrito su nombre y lo había hecho con el lenguaje de los ciegos y que sólo los ciegos entendían:

> Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como en un espejo. El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así este vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. [...] Nunca antes había imaginado que una palabra tan íntima pudiera usurparse de esa manera. (Nettel, 2006: 111)

El huésped no es *otra* Ana, como el texto parece insistir en afirmar en un principio: de acuerdo con Ricoeur, según el cual "la persona no podrá ser tenida por una conciencia pura a la que se añadiría a título secundario un cuerpo" ya que "poseer un cuerpo es lo que hacen o, más bien, lo que son las personas" (Ricoeur, 2006: 9), el huésped y Ana comparten el mismo territorio físico porque, efectivamente, son el mismo ser. Si bien miramos, Ana no termina decidiéndose por uno u otro lado de sí, más bien elige incorporar ambas partes en la globalidad de su persona. Sólo abandonando la inicial separación entre cuerpo y conciencia, y recomponiendo la totalidad de su subjetividad interna y externa, Ana llega a habitar de verdad *el cuerpo en que nació*. Por esta razón no pienso que *El huésped* sea la historia de una metamorfosis: la protagonista no muta en la forma, sino en la percepción de la forma, es decir en la imagen que tiene de sí con respecto a su manera de ser y de estar en el mundo. En mi opinión, en lugar de una metamorfosis, resultaría más indicado hablar de una conversión: si pensamos en la etimología latina del verbo *convertere*, este término expresa un radical cambio de mirada, una trasformación interior capaz de modificar profundamente la experiencia vital de la persona. En este sentido, la conversión de Ana, que aprendiendo a reconocer todas sus partes regresa a su forma unitaria original, nos guía hacia lo que se esconde mucho más abajo de la superficie del texto.

A final de cuentas el desdoblamiento es todo un engaño: "si aceptamos que el sujeto está compuesto por un predicado psíquico y uno físico, la marginación o no aceptación de uno de estos predicados lleva a la creación de un ser incompleto" (Ferrero Cárdenas, 2009: 57) ya que lo que hace la dualidad no es duplicar sino partir en dos el sujeto que, al percibirse desdoblado, rechaza una de sus partes. Llegando a la última página de la obra, comprendemos que para escaparnos de esta mutilación del alma tenemos que volver al epígrafe de Jean Paulhan que abre la novela: "Comprenda que se trata de salvarse entero con sus carencias, con sus callos, con todo lo que un hombre puede tener de inconsistente, de contradictorio, de absurdo. Todo esto es lo que se necesita poner a la luz: el loco que somos". En esta operación de salvación integral no queda espacio para ningún desdoblamiento puesto que todo, incluso nuestras deformidades y nuestros vacíos, son exactamente lo que necesitamos para alcanzar nuestra

más entrañable belleza. Sin buscar la aceptación de la anomalía sino más bien el replanteamiento del concepto mismo de 'fuera de las normas', el ojo de Nettel abre la visión del lector a una multitud de refracciones que encuentran, en la estética de lo marginal, una nueva estética de lo humano.

Bibliografía

ALAZRAKI, Jaime (2001) "¿Qué es lo neofantástico?", en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.

BAJTÍN, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BORGES, Jorge Luis (2018) "La biblioteca de Babel", Id. *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo.

—— (2017) "La casa de Asterión", Id. *El Aleph*, Barcelona, Debolsillo.

CAMPRA, Rosalba (2001) "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.

—— (2008) *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.

CORTÁZAR, Julio (2017) *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Barcelona, Debolsillo.

DAVIS, Lennard (1995) *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*, New York, Verso.

DERRIDA, Jacques (1990) *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.

ESTRADA, Oswaldo (2014) *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*, México, UNAM.

FERRERO CÁRDENAS, Inés (2009) "Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El huésped*, de Guadalupe Nettel", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 16.41, pp. 55-62.

FOUCAULT, Michel (2001a) *Defender la sociedad*. *Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

—— (2001b) *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*, Madrid, Akal.

—— (1984) "De los espacios otros. 'Des espaces autres'", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals el 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, Traducción de Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

KRISTEVA, Julia (2001) *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.

NETTEL, Guadalupe (2011) *El cuerpo en que nací*. Barcelona, Anagrama.

—— (2006) *El huésped*, Barcelona, Anagrama.

PAZ, Octavio (1997) "Cuento de dos jardines", *Obra poética (1935 – 1970)*, México, Fondo de Cultura Económica.

PUNZANO SIERRA, Israel (2006) "Guadalupe Nettel retrata en 'El huésped' la verdad de lo oculto", *El País,* 23 01 2006.

RICOEUR, Paul (2006) *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI.

ROAS, David (2001) "La amenaza de lo fantástico", en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3139
Artifara, ISSN: 1594-378X

SABATO, Ernesto (2008) *El túnel*, Madrid, Cátedra.

—— (1999) *Sobre héroes y tumbas* Barcelona, Seix Barral.

SCHNEIDER, Luis Mario, ed. (2010) *Amparo Dávila, Material de lectura, El Cuento Contemporáneo*, 81, Dirección de Literatura, UNAM.

SEGRE, Cesare (1984) *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi.

WOLFENZON, Carolyn (2014) "Guadalupe Nettel. «Me gusta ser vista como una escritora inclasificable»", *Buensalvaje*, 12, pp. 32-33, https://buensalvaje.com/assets/anteriores/buensalvaje-12.pdf; https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/07/17/guadalupe-nettel-me-gusta-ser-vista-como-una-escritora-inclasificable/ (05/07/2020).

ZAPATA, Mónica (1997) "Entre niños y adultos, entre risa y horror: dos cuentos de Silvina Ocampo", *América: Cahiers du CRICCAL, Le fantastique argentin: Silvina Ocampo, Julio Cortázar* 17, pp. 345-361.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Algunas noticias biográficas de Diego de San Pedro

JESÚS F. CÁSEDA TERESA
IES Valle del Cidacos (Calahorra)
Universidad de La Rioja

Resumen
Este estudio ofrece nuevos datos sobre la biografía de Diego de San Pedro: fecha de nacimiento, orígenes familiares, su condición de regidor de Valladolid, estudios, relación con Peñafiel y su condición de judeoconverso.

Palabras clave: Diego de San Pedro, biografía, Valladolid, judeoconverso, Whinnom.

Some biographical news of Diego de San Pedro

Abstract
This study offers new data on Diego de San Pedro's biography: date of birth, family origins, his status as alderman of Valladolid, studies, relationship with Peñafiel and his status as a judeconverso.

Key words: Diego de San Pedro, biography, Valladolid, Judeo-Convert, Whinnom.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

No es mucho lo que conocemos de la biografía de Diego de San Pedro[1]. Óscar Perea, en su *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero General,* uno de los pocos que se ha ocupado de estudiar la vida de los escritores del siglo XV, señala que su figura es "prácticamente desconocida". De hecho, su estudio, como la mayoría, remite al único investigador que ha profundizado en este aspecto, Keith Whinnom.

Las afirmaciones del hispanista inglés se han venido repitiendo en los estudios sobre Diego de San Pedro, desde los años setenta del pasado siglo hasta la actualidad. Pocos lo han cuestionado. Me permito resumir algunas de las más relevantes:

1.- Whinnom niega que el Diego de San Pedro que aparece en algunos documentos como servidor de Pedro Girón sea el autor de la *Cárcel de amor*.

2.- Señala que no pudo nacer antes de la segunda mitad del siglo XV.

3.- Duda de su condición de judeoconverso. Los "San Pedro" documentados en Peñafiel, perseguidos por ser judíos, no son familiares del escritor, según Whinnom.

[1] No es muy amplia la bibliografía sobre la vida de Diego de San Pedro, desde Menéndez Pelayo (1905-1915). El primero que nos ofreció datos de interés, fue Cotarelo (1927). Gili Gaya (1976 [1950]) repitió lo ya conocido. Fue el investigador K. Whinnom quien profundizó mucho en su figura a través de diversos estudios, especialmente el prólogo y estudio introductorio a sus obras completas (1972 y 1973), y antes en su estudio sobre su condición de posible converso (1957). El mismo investigador ya advirtió de la existencia de dos "San Pedro" (1965). Uno de los últimos trabajos que profundiza en algunos datos de la biografía del autor es J. F. Ruiz Casanova en su edición a la *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda.* (1995). Después, pocas informaciones que ayuden a conocer mejor su biografía.

Recibido il 26/04/2019 · Aceptado el 20/06/2020

4.- Afirma que no mantuvo ninguna vinculación con la localidad de Peñafiel. El "alcaide" homónimo a que se refirieron Cotarelo y Samuel Gili Gaya no es el escritor, según su opinión.

5.- Silencia, sin embargo, lo que afirma el propio autor de la *Cárcel de amor:* su condición de "decurión de Valladolid".

Los trabajos que han profundizado en la novela sentimental, cuyo mejor cultivador del género en nuestro país es Diego de San Pedro, no han aportado, sin embargo, nuevos datos a su biografía. Pese a llevarse a cabo estudios de relevancia como los de Folger (2009) o Antonio Cortijo (2011), además de los de la profesora María Carmen Marín Pina (1986), de la Universidad de Zaragoza, o de Carmen Parrilla (2002) en su edición de la *Cárcel* y de Mercedes Fernández Valladares (2019), ninguno ofrece novedades de carácter biográfico sobre Diego de San Pedro. Y, sin embargo, considero que es algo fundamental que podría explicar muchas referencias ocultas en sus obras. Un mejor conocimiento de su vida puede ayudar a entender su relación con algunos personajes contemporáneos que aparecen encubiertos en la *Cárcel de amor* y en el *Tratado de Arnalte y Lucenda*.

Su condición de judeoconverso, su vinculación con Valladolid o con Andalucía, etc., son datos que este estudio muestra y considero que tienen valor para situarlo en unas coordenadas espaciales y también ideológicas que explican la génesis de sus obras.

El trabajo que ahora comienzo tiene como principal objeto ofrecer a la comunidad investigadora y a los lectores de su obra algunos datos de interés sobre la biografía de nuestro escritor. Algunas de las aportaciones entran en contradicción con las tesis que mantuvo Whinnom en el pasado siglo. Sin embargo, no fue este el origen y génesis de este estudio. De hecho, las investigaciones que se han realizado en estos últimos años en zonas periféricas a la figura de San Pedro, de carácter histórico en su mayor parte, me han ayudado a llevarlo a cabo. Todas ellas son citadas, así como las fuentes primarias de carácter archivístico que me han permitido no *superar*, sino completar algunas cuestiones que el hispanista inglés, quizás el mejor conocedor de la biografía de San Pedro hasta ahora, señaló hace ya más de cuarenta años. Entiendo que, tras haber transcurrido tanto tiempo, es necesario revisar su biografía, quizás olvidada por sus estudiosos, que han repetido lo poco que conocemos, mucho más atentos a sus obras y a su genio creador que a esta cuestión que, sin embargo, considero de gran importancia.

2- ¿QUIÉN FUE DIEGO DE SAN PEDRO?

No sabemos a ciencia cierta la fecha exacta de su nacimiento, ni tampoco de su muerte. Probablemente falleció a primeros del XVI, pues las últimas noticias que de él tenemos se sitúan en 1498.

El Archivo Histórico de la Nobleza guarda varios documentos de un mismo año, 1459, en que aparece un Diego de San Pedro que durante mucho tiempo se pensó que, quizás, era el autor de la *Cárcel de amor*. Es el caso de unas "Actas de la toma de posesión de los lugares de Langayo y San Mamés (Valladolid) por Diego de San Pedro, en nombre de Pedro Girón, maestre de la Orden de Calatrava, en virtud del poder otorgado para ello por el maestre"[2].

Del mismo año, son también otras "Actas de la toma de posesión del lugar de Piñel de Yuso (Valladolid) por el bachiller Diego de San Pedro, en nombre de Pedro Girón, maestre de Calatrava, en virtud del poder otorgado para ello por el maestre"[3].

Conservamos otros tres documentos, también de 1459, en el mismo archivo. El primero es una "Carta de poder otorgada por Pedro Girón, maestre de la Orden de Calatrava, a favor de Diego de San Pedro para que tomase posesión en su nombre de la villa de Gumiel de Izan

[2] Archivo Histórico de la Nobleza ES.45168.AHNOB/1.1.11.3.3//OSUNA,C.96,D.55-56.
[3] Archivo Histórico de la Nobleza ES.45168.AHNOB/1.1.11.3.3//OSUNA,C.96,D.57-58.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

(Burgos)"[4]. El segundo es otra "Carta de poder otorgada por Pedro Girón, maestre de la Orden de Calatrava, a favor del bachiller Diego de San Pedro para que en su nombre tomase posesión de los lugares de Langayo, Piñel de Yuso y San Mames (Valladolid) que le habían sido donados por Enrique IV"[5]. Y el último, un "Testimonio de la toma de posesión por Diego de San Pedro en nombre de Pedro Girón, maestre de la Orden de Calatrava, de la villa de Gumiel de Izán (Burgos), en virtud de la merced dada por Enrique IV, y entrega de los oficios de alcaidías y escribanías"[6].

Keith Whinnom, sin embargo, señaló hace más de cuarenta años que Diego de San Pedro no sirvió nunca a Pedro Girón, sino a su hijo Juan Téllez Girón, II conde de Urueña, a quien dedica el poema *Desprecio de la fortuna*. Señala que "hubo tres Diegos de San Pedro que se han confundido" (1973: 14). El primero sería un regidor de Valladolid y poeta (1973: 16). El segundo, el bachiller y alcaide de Peñafiel, el cual "se hallaba todavía en Peñafiel en 1467" (1973: 17). Y el tercero, nuestro autor. Sin embargo, quizás haya que replantearse tal afirmación por diversos hechos que luego indico. Quiero señalar, a este respecto, que si no es nuestro escritor quien sirve en 1459 a D. Pedro, es mucha casualidad que, luego, Diego de San Pedro, autor de la *Cárcel de amor*, sirva a su hijo, Juan Téllez Girón, II conde Urueña, el cual, tras la muerte de su hermano Alfonso, ocupará dicho cargo con apenas 13 años – 1469-.

Whinnom reconoce que en 1467 un Diego de San Pedro, que no es el escritor, según su opinión, sirve a D. Pedro. ¿No será en tal caso el mismo que dos después está al servicio del hijo de aquel, D. Juan? Wihnnom, que probablemente se llegó a plantear esta hipótesis, tiene que desecharla forzosamente para sostener su tesis de "los tres San Pedro" y llega a plantearse que "es poco probable que fueran padre e hijo", aunque admite que tal vez se tratara de "tío y sobrino" pese a que, según reconoce, esto último no deja de ser una "pura especulación" (Whinnom, 1973: 17). Esto es: aventura que tal vez fueran dos Diego de San Pedro diferentes, uno tío y el otro su sobrino homónimo. Pero, ¿por qué no podría tratarse de la misma persona? Esta parece la conclusión más lógica.

Por otra parte, Diego de San Pedro tuvo relación personal con el alcaide de los Donceles, D. Diego Hernández –en realidad Diego Fernández de Córdoba–, a quien dedica su *Cárcel de amor*. Se trata de Diego Fernández de Córdoba y Arellano o Hernández de Córdoba, I marqués de Comares, señor de Lucena, Espejo y Chillón y alcaide de los Donceles, casado con Juana Pacheco, hija del marqués de Villena, Juan Pacheco, mano derecha de Enrique IV. Tuvo una participación muy activa en la guerra de Granada y, una vez conquistada, combatió en el norte de África, especialmente en Orán y en Mazalquivir[7].

A Diego Fernández de Córdoba lo localizamos en Lucena y Espejo y en las campañas de Granada, y a Juan Téllez Girón en un espacio cercano, pues su territorio se situaba en la zona limítrofe con Granada, desde Osuna a Archidona, La Puebla de Cazalla y Morón de la Frontera. Juan Téllez Girón y Diego Fernández de Córdoba emparentaron cuando este último casó con Juana Pacheco, prima de los Girón. Tras la muerte del padre de Juan Téllez Girón, el citado Pedro Girón, a quien sirvió Diego de San Pedro, se hizo cargo como tutor de sus hijos el marqués de Villena, suegro tiempo más tarde de Diego Fernández de Córdoba y tío de Juan Téllez Girón[8].

Se ha supuesto que Diego de San Pedro sirvió a Diego Fernández de Córdoba, ya que le dedicó la *Cárcel de amor* (señala que la obra la compuso "a pedimento del señor don Diego Hernández, alcaide de los Donceles y de otros caballeros cortesanos", SanPedro, 1976: 113). Sin embargo, de lo anteriormente transcrito no puede concluirse que estuviera a su servicio,

[4] Archivo Histórico de la Nobleza ES.45168.AHNOB/1.1.11.9.2.9//OSUNA,C.79,D.25-26.
[5] Archivo Histórico de la Nobleza ES.45168.AHNOB/1.1.11.4.12//OSUNA,C.96,D.51-54.
[6] Archivo Histórico de la Nobleza ES.45168.AHNOB/1.1.11.9.2.3//OSUNA,C.79,D.27-28.
[7] Sobre este, véase Durán (1893).
[8] Sobre la familia Girón, véase Linde (2005).

ni tampoco negarse. No sería en tal caso extraño que así fuera, puesto que siendo familiar de los Téllez Girón y vecinos en las tierras andaluzas que ocuparon, y habiendo luchado juntos contra los moros, pudo tener una relación muy directa con el alcaide de los Donceles. Pero ello no significa que existiera un vínculo de servicio, como algunos han entendido.

Podemos afirmar a ciencia cierta que Diego de San Pedro, el autor de *Cárcel de amor,* era de Valladolid. A su familia la tengo muy localizada en esta ciudad, en la cual se situó la corte durante largas temporadas. La pista la da el propio Diego de San Pedro, cuando afirma ser, en la edición de Burgos (1496) de la *Cárcel de amor*, "decurión de Valladolid"[9]. Sin embargo, de tal hecho no dice absolutamente nada Keith Whinnom. ¿Por qué causa? Señala que el dato que recoge Ticknor ("senator of Valladolid") y antes que él Menéndez Pelayo, Serrano y Sanz, Rodríguez Marín y Nicolás Antonio, procede del "gran falsario [sic] Pellicer" (Whinnom, 1973: 14). Supongo que Keith Whinnom no vio la edición burgalesa de la *Cárcel de amor* de 1496, donde se atribuye su autor la condición de "decurión de Valladolid".

El cargo de decurión era el de regidor perpetuo. Su nombre obedece a que eran diez los que regían la ciudad de Valladolid. En otros lugares, por ejemplo en Sevilla, recibían el número de veinticuatro, por ser este su número.

Según estudiosos de los linajes castellanos,

> En Valladolid, sus dos linajes Tovar y Reoyo se reunían el día de Año Nuevo en La Mayor y en el convento de San Pablo, respectivamente, para decidir sobre la elección de oficios y la admisión de nuevos miembros. En Medina del Campo, nos cuenta la profesora Sobaler, "los integrantes de cada uno de los siete linajes –Benito, Mercado, Morejón, Sancho Ibáñez, Pollino, Barriento y D. Castellano— celebraban sus reuniones por separado, en distintas iglesias, conventos y hospitales de la ciudad, para la elección del regidor del linaje y nombramiento de escribano público, (…) sayones andadores, mayordomo y otros oficios[10].

Conocemos a otros miembros de la probable familia de Diego de San Pedro que fueron también regidores de la ciudad de Valladolid. Por ejemplo, Juan de San Pedro, al que situamos como regidor de la ciudad a mitad del siglo XV. Mantuvo este, según Santiago Aguadé Nieto (1994: 142), correspondencia epistolar con diversos escritores de la época. También Juan de San Pedro escribía versos.

En la Real Chancillería de los Reyes de Castilla, se conserva una "Carta para que D. Samuel Naci, judío, vecino de Soria, recaudador mayor de las rentas del Obispado de Osma, dé cierta cantidad de dinero a Álvaro de San Pedro, regidor de Valladolid, escribano mayor de rentas del citado obispado"[11]. Este último era regidor de la ciudad en 1502 cuando todos los regidores se opusieron a hacer unos regalos de piezas de plata a la hija de los Reyes Católicos, doña Juana, y a don Felipe al quejarse de que no había dinero para tal dispendio.

Varios posibles miembros de su familia fueron cambistas y tuvieron negocios relacionados con operaciones financieras, especialmente préstamos, comercio de joyas, de oro y actividades referidas a cambios de monedas, típicos oficios de los judíos. El apellido los delata, pues sus primos toledanos, los San Pedro, se solían dedicar a tales oficios. Se da la curiosa circunstancia de que otras familias tomaron sus apellidos, tanto en Valladolid, como en Peñafiel, o en Medina del Campo: la familia genovesa de los Di Negro, que castellanizaron su apellido cambiándolo por San Pedro, que tenía una similar o parecida fonética (Di Negro/San Pedro)[12].

---

[9] Dice así: Cárcel de amor, por Diego de San Pedro Decurión de Valladolid […], Burgos: por Federico Alemán.
[10] VV.AA. (s.f.), "Los doce linajes de Soria y otros linajes castellanos", http://www.docelinajes.org/2010/11/los-doce-linajes-de-soria-y-otros-linajes-castellanos/ (07/07/2020).
[11] Real Chancillería de los Reyes de Castilla ES.47161.AGS//RGS,LEG,148406,124.
[12] Tal es el caso de un "Amparo en la posesión de unas casas, sitas en Medina del Campo, en la plaza de San Juan de Sardón, y otras en el arrabal de la puerta del Barrio Nuevo, y demás bienes, que son de Diego de San Pedro, hijo

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

Otro miembro de la familia San Pedro fue notario y "escribano de todos los reinos" según consta en un documento de Medina del Campo[13]. Y Juan de San Pedro, el regidor a que me he referido con anterioridad, llegó a pedir indemnización por dos caballos, tras ir a la guerra, según señala en un pedimento: "Al corregidor de Valladolid, que determine la demanda de Juan de San Pedro, vecino de la dicha villa, el cual solicita espera para el pago de dos caballos por él comprados al ir a la guerra del ducado de Bretaña"[14]. El *Cronicón de Valladolid* da noticias de dicho regidor con ocasión del nacimiento de su hija Brianda en 1456[15].

El miembro más antiguo que sitúo en la familia San Pedro es Fernando de San Pedro, escribano de cámara de Juan II. Según Francisco de Paula Cañas Gálvez, en su trabajo *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454),* fue también

> Oidor de la Audiencia. Consejero real durante el reinado de don Alfonso de Trastámara. Cogedor de las rentas de las villas de El Colmenar y Arenas de San Pedro. Vecino de Valladolid. Actuó como escribano de cámara al menos desde diciembre de 1442, aunque no fue hasta 1453 cuando comenzó a disfrutar de ración y quitación, 8.400 maravedíes en total, por el ejercicio de esta escribanía tras renunciárselos su padre, el escribano de cámara real Juan González de Toledo. En marzo de 1448 figuraba como escribano de cámara y se hallaba entre los miembros de la corte, por entonces en la villa de Valladolid. (Cañas, 2012: 444)

Localizo también en Valladolid a otro posible miembro de la familia, en la misma época que el anterior, y en oficio muy similar, Juan de San Pedro —que no parece ser el regidor—, escribano de cámara, alférez y alcalde de Juan II y bachiller. Según Francisco de Paula Cañas,

> Fue otro de los burócratas beneficiados con la caída de Álvaro de Luna. Durante mayo y junio de 1453, el rey le ordenó recaudar el dinero de los pedidos y monedas y las rentas de las escribanías, yantares, matiniegas, herrajes y heredades de las villas de El Colmenar y Arenas de San Pedro, con la intención de llevarlos a campamento real para que el monarca pudiera pagar a la gente de guerra que cercaba Maqueda y Escalona. Un año después, en mayo de 1454, ya figuraba como alférez de Juan II, con una ración de 4.308 maravedíes. Debió de fallecer en aquel mismo año de 1454, fecha en la que el rey concedió al bachiller Luis Díaz de Toledo 22.000 maravedíes anuales de quitación que Juan de San Pedro cobraba por el oficio de alcalde del rey en la provincia de Extremadura. (Cañas, 2012: 445)

En aquellas fechas en que Fernando y Juan de San Pedro desarrollan sus labores administrativas tan cerca del rey, como recaudadores, alféreces, consejeros u oidores, otro Álvaro de San Pedro, en Toledo —que no el notario de Valladolid ni el regidor—, es asesinado, según señala el *Cronicón de Valladolid*,

> El maestre de Santiago, D. Álvaro de Luna, echó un empréstido a Toledo, por lo qual se levantó gran discordia e pelea, en la quel pelea fueron vencidos los de la parte de maestre, e Pero Sarmiento que tenía la parte contraria: quemaron las casas de Alonso Cota e las robaron e aforcaron a Juan de Cibdad, después de muerto de una saeta, e a Fernando Alonso Salinero, e a Álvaro de San Pedro e a otro. Este escándalo comenzó lunes 27 de enero de 1449. (Sáinz de Baranda, 1848: 18-19)

---

de Fernando *el negro*, ya difunto, del cual es curador Gonzalo Quijada, contador de la capitanía de mosén Pedro de Santisteban.-Sin datos de procedencia". Archivo General de Simancas ES.47161.AGS//RGS,LEG,149109,43.

[13] Real Chancillería de Valladolid. ES.47161.AGS//RGS,LEG,148406,124.

[14] Real Cancillería de los Reyes de Castilla, ES.47161.AGS//RGS,LEG,149111,284.

[15] Dice así el *Cronicón de Valladolid*: "Nasció Brianda, fija de Juan de San Pedro, regidor de Valladolid [24 de enero de 1456]", (Sáinz de Baranda, 1848: 24).

Aquel desgraciado día sería recordado varias veces por Rodrigo Cota en sus obras[16], hijo del citado en el texto Alonso Cota, entonces recaudador de impuestos del ayuntamiento de Toledo, labor que realizan también los San Pedro citados: Fernando, Juan y Álvaro en Valladolid. También Rodrigo —Cota— heredará de su padre el oficio de recaudador. Y su sobrino, hijo de Juan Pedrarias Dávila, al que recuerda en sus textos[17].

En cualquier caso, parece que diversos miembros de la familia San Pedro se pusieron al frente del gobierno municipal de Valladolid. La razón quizás la podamos encontrar en la existencia de una *cuadrilla* con su nombre, circunstancia que remarca la relevancia de la misma. Eran catorce las existentes en Valladolid durante los siglos XV y XVI, como señala Beatriz Majo Tomé:

> Las catorce cuadrillas son unas demarcaciones territoriales que responden a criterios topográficos. Solían sobrepasar los límites de la parroquia y albergaban varias collaciones o barrios. Las cuadrillas sólo integraban a los hombres y solían reunirse en una iglesia para debatir. Puede observarse también un criterio laboral si tenemos en cuenta que los oficios solían agruparse determinadas zonas. Las cuadrillas tenían una función militar, fiscal (servían de unidad tributaria) y urbanística (reconstruían partes de murallas). Las catorce cuadrillas de Valladolid en 1506 eran Ruiz Hernández, Mercado, Cal de Francos, San Esteban, San Martín, San Pedro, San Benito, Reoyo (no confundir con el linaje), Población, Sauco, Costanilla, Arnales, Ronco y Cuadra. (Majo, 2016: 85)

Según esta investigadora, sus miembros formaron parte de una "élite enriquecida" o "élite del común", como miembros de importantes linajes que, a su vez, dirigían las "cuadrillas" de la ciudad (los Mercado, los Arnales, los Reoyo, los San Pedro…).

Beatriz Majo ha estudiado a los regidores de la ciudad durante aquel año de 1506, y ahí encontramos a un familiar de Diego de San Pedro, el citado Álvaro de San Pedro:

> Don Pedro de Villandrando, conde de Ribadeo, don Bernaldino Pimentel, don Diego Manuel, Gonzalo Franco de Guzmán, don Alonso Niño de Castro, merino mayor y regidor, el comendador Pedro de Ribera, Diego Bernal, Juan de Morales, Álvaro de San Pedro, Rodrigo de Verdesoto, García de Alcocer, Alonso de Virues, el comendador Jorge de León, el comendador Cristóbal de Santisteban, Álvaro Daza, Pedro de Tovar, Francisco de León, Alonso de Montemayor, el licenciado Alcaraz y Gómez de Enebro (Majo, 2016 :85).

Son todos apellidos de relevancia. El hecho de que figure entre ellos Álvaro de San Pedro apoya la verdad de lo que señala el autor de la *Cárcel de amor* cuando afirma que era "decurión de Valladolid".

Por otra parte, hay una relación muy directa entre el apellido, el oficio y la condición de judeoconversos de algunos de los citados. Por ejemplo, el sucesor en el cargo de Juan de San Pedro, el aludido Luis Díaz de Toledo, era judeoconverso, según señala el testamento de su padre Fernán Díaz de Toledo (Sanz, 2014: 381-406). E igual condición tuvo Juan González de Toledo, padre de Juan de San Pedro, de quien hereda su puesto de escribano.

Según Adeline Rucquoi en "La cultura y las élites en la Valladolid medieval":

> En 1394, dos hijos de un Juan de San Pedro, Diego García de Valladolid y Juan García de Valladolid, figuran en el rótulo de expectativas como estudiantes en cánones del

[16] Véase Cantera Burgos (1970).

[17] Tal es el caso de Cota (s.f.), *Epitalamio burlesco*: Cota http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MN&sms=15&item=23&entry=ID2804&view=compare. (07/07/2020).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

> studium de la villa. Un descendiente y homónimo suyo, el bachiller Juan de San Pedro, fue alférez del rey y regidor de Valladolid desde 1455 hasta 1476; debe de ser el Juan de San Pedro al que Fernando de la Torre llama "Gracioso, bien comedido/ merescéis de ser llamado/ en todas cosas sentido / de virtudes guarnecido". Hacia 1498, otro miembro de la familia compaginaba su cargo de escribano de la Audiencia real con las rentas de un banco de cambio. Un Diego de San Pedro, "decurio vallisoletanus" [según] la *Biblioteca Vetus* de Nicolás Antonio, habría dedicado al rey Juan II un *Libro de los llantos* del que solo se conservan unas estrofas, el poeta Diego de San Pedro, autor a finales de siglo de un *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* y de la *Cárcel de amor*, pudo estar emparentado con los San Pedro de Valladolid. (Rucquoi, 1999: 206)

Keith Whinnom no creyó que los documentos descubiertos por Emilio Cotarelo y Mori sobre Diego de San Pedro correspondieran al escritor. Según estos, fue teniente de Peñafiel, encargándose el 2 de enero de 1452 de redactar las ordenanzas de dicha localidad, bajo las órdenes de Pedro Girón. Sin embargo, hoy podemos señalar que en Peñafiel se situó una parte de la familia San Pedro. E incluso alguno de sus miembros sufrió persecución inquisitorial. Encontramos a un Diego de San Pedro, mercader, casado con Constanza, "mujer de Diego de Sant P° mercader, vecinos de Peñafiel, descendiente de judíos, difunta, condenada por hereje apóstata judaizante" (Mir, 1902: 108). Parece que fueron padres del licenciado San Pedro, "vecino de Valladolid y médico que fue del Santo Oficio" (Mir, 1902: 108). Keith Whinnom, como ya hemos visto, piensa que no se refieren en ningún caso a nuestro San Pedro, sino a otros procedentes de San Pedro de Yanguas, en Soria, que trocaron el apellido.

Otro elemento que vincula a Diego de San Pedro, el "trovador", con Peñafiel es el recuerdo que tiene para con Marina Manuel, en el prólogo a la *Cárcel de amor*:

> […] porque de vuestra merced me fue dicho que debía hazer alguna obra del estilo de una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel, porque le parescía menos malo, que el que puse en otro tratado que vido mío. (San Pedro, 1976: 114)

Se trata de la bisnieta del infante don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X el Sabio, hija de Juan Manuel I y de Aldonza de la Vega. Doña Marina Manuel se casó con Balduino de Borgona, llegado a España en 1488 como embajador del emperador Maximiliano. Era entonces dama de la reina Isabel, situación en que probablemente permaneció hasta su boda con el citado Balduino, con quien luego marchó a Flandes. Fue musa de diversos poetas como Pedro de Cartagena o Diego López de Haro, a quien dedicaron algunas "cartas de amores". Diego de San Pedro dirigió a tal dama la conocida "oración"al comienzo de la *Cárcel de amor.*

Según Jerónimo de Zurita,

> En principios del año de 1489 se celebraron en la villa de Valladolid grandes fiestas con todo el aparato real... En estas fiestas se casó el bastardo de Borgoña con doña Marina Manuel que era dama muy favorecida por la reina y de su sangre, hermana de don Juan Manuel. (Canellas, 1977: 561)

Marina Manuel realizó diversas visitas a la tierra de su antepasado el infante D. Juan Manuel, enterrado en Peñafiel, en la capilla de los Manuel del convento de San Pablo. Fue entonces cuando pudo tener trato con el teniente del lugar, Diego de San Pedro.

Por otra parte, algunos testimonios sitúan a nuestro escritor en Peñafiel. Y lo hacen hermano de un "Pedro Suárez de San Pedro, que se llamó el trovador, que dicen que compuso la *Pasión trovada* y la *Cárcel de amor*" (Cotarelo, 1927: 310). Quizás confundieron a Diego con un posible hermano de nombre Pedro Suárez de San Pedro. En todo caso, dichos testimonios

también se refieren a una hija de nombre Ana de Ulloa, "que era hija de un hombre que se llamaba San Pedro, un trovador, y que no sabe si era hidalgo" (Mir, 1902: 118).

De esta última he localizado un pleito en la Chancillería de Valladolid en que se afirma que se casó con Juan Rodríguez de Fonseca y que tuvo dos hijos: Juan y María Manuela de Fonseca[18]. Todo ello resulta bastante sorprendente, porque la citada anteriormente Marina Manuel era, en realidad, Marina Manuel de Fonseca, la cual terminó convirtiéndose en familiar de Diego de San Pedro, si concedemos que su hija, Ana de Ulloa, se casó con Juan Rodríguez de Fonseca.

Diversos investigadores atribuyen a Diego de San Pedro un *Libro de los llantos*, dedicado al rey Juan II de Castilla, el cual falleció en Valladolid el 22 de julio de 1454[19]. Es muy probable que tal obra fuera escrita por San Pedro con ocasión de su fallecimiento[20]. En tal caso, la tesis de Keith Whinnom acerca de una fecha tardía de nacimiento de Diego de San Pedro se viene abajo, y parece cobrar valor la mantenida hasta entonces, especialmente por Cotarelo y Menéndez Pelayo. Si concedemos, como ha hecho gran parte de la crítica, que el *Libro de los llantos* es suyo, podría tener al menos veinte años cuando la compuso, lo cual situaría como fecha de nacimiento los años treinta del siglo XV. Keith Whinnom tiene que negar que tal obra sea de nuestro escritor si pretende que naciera en la segunda mitad del siglo XV, y de hecho la atribuye al poeta de la generación anterior, el "Diego de San Pedro, regidor de Valladolid" –recordemos que nunca señala en sus estudios que fuera nuestro escritor "decurión de Valladolid" –quien, según él, no sería el autor de la *Cárcel de amor* o de *Arnalte y Lucenda*. Sería uno de los tres a que alude en el estudio introductorio a su edición de las *Obras completas*.

Hay varios indicios que prueban su nacimiento en esas fechas. Entre otros, su cargo como "bachiller" llevando los asuntos de Pedro Girón en 1459, según los documentos que se conservan y de que he dado cuenta. También la circunstancia de que, alrededor de 1500, ya era abuelo de dos hijos de su hija Ana de Ulloa. Y estos nietos no eran niños, sino ya adultos, puesto que firman en su propio nombre las correspondientes reclamaciones en la Chancillería de Valladolid.

Además, en el *Desprecio de fortuna*, su última obra conocida, se dice lo siguiente: "veynte y nueve años sirviendo comunicó con V.S." (San Pedro, 1976: 235). Si entendemos que se refiere a los veintinueve años de servicio al conde de Urueña, D. Juan Téllez Girón, el cual, como ya he señalado, relevó a su hermano Alfonso en 1469, nos llevaría, como mínimo a 1498 como fecha de escritura de la obra. En la misma señala que es ya un hombre entrado en años, recordando como obras de juventud la *Cárcel de amor* y el tratado de *Arnalte y Lucenda*:

> Mi seso lleno de canas,

[18] Se trata de una "Devolución que pide Juan Fonseca y por su fallecimiento, su hija Ana de Fonseca, a su hermana y tía, María Manuela de Fonseca y su marido, Iñigo de Guevara, de los bienes que le donó por haberse hecho con engaño y persuasión. María Manuela alega que se hizo a cambio de alimentos. Juan y María Manuela de Fonseca son hijos de Juan Rodríguez de Fonseca y Ana de Ulloa, Juan de Fonseca se casó con Polonia Viver. Los bienes consistían en excusa de hierba de la dehesa de Palacito (Badajoz), bienes en Toro y Zamora, etc. todo por valor de 4.000 ducados." Real Audiencia y Chancillería de Valladolid. ES.47186.ARCHV//PL CIVILES,FERNANDO ALONSO (F),CAJA 22,1

[19] El primero que procede a su atribución es Nicolás Antonio (1788: 249 del vol. 2) en su *Bibliotheca Vetus*, con estas palabras: " […] Petro Decurio Vallisoletani municipii: cuius ad eundem Regem direétum exftare opus metricum *De los llantos* infcriptum […]".

[20] En la vallisoletana iglesia de San Martín el día 28 de julio de 1454 tuvo lugar un homenaje en honor del recién fallecido rey, ceremonia llamada de "llantos y alegrías". Las crónicas de la época así lo señalan: " era día de domingo y los justicias, regidores y escribanos, caballeros, hijosdalgo y plebeyos todos juntos e judíos y moros, después de quebrar los escudos del rey fallecido, tornaron a la plaza de San Martín haciendo gran llanto antes de que entrasen en la iglesia, quebrando el cuarto escudo sobre unas piedras redondas y todos así juntos se entraron en la iglesia... ...y así salieron de la dicha iglesia por la puerta que llaman de los cristianos y cabalgaron los caballeros en sus caballos y la gente de la villa, e moros y judíos haciendo todos muchos momos". Cita según Martín (2003: 72).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

de mi consejo engañado,
hasta aquí con obras vanas
y en escripturas livianas
siempre anduvo desterrado.
E pues carga ya la hedad
donde conosco mi yerro,
afuera la liviandad,
pues que ya mi vanidad
ha complido su destierro.

Aquella *Cárcel de Amor*
que assí me plugo ordenar,
¡qué propia para amador,
qué dulce para sabor,
qué salsa para pecar!
Y como la obra tal
no tuvo en leerse calma,
he sentido por mi mal
quán enemiga mortal
fue la lengua para ell alma. (San Pedro, 1976: 236 y 237)

Su probable familia estudió en la Universidad de Valladolid, donde pudo graduarse de bachiller nuestro escritor. Para entones, contaría con veinte años. Si en 1454 ya escribió su *Libro de los llantos*, año de la muerte de Juan II, estando en Valladolid, es muy posible que naciera en torno a 1435. En 1459 firma en nombre de Pedro Girón diversos documentos como bachiller, a la edad de veinticuatro años. Y en 1469, con treinta y cuatro aproximadamente, entra al servicio de Juan Téllez Girón, a quien sirvió al menos durante veintinueve, hasta 1498. A partir de ahí, no tenemos noticias. En todo caso, para entonces contaría con una edad aproximada de sesenta y tres años, edad avanzada que justifica el tono de las palabras de su *Desprecio de fortuna* ("mi seso lleno de canas").

Parece que tuvo al menos, como he señalado, una hija llamada Ana de Ulloa, casada con un pariente de Marina Manuel Fonseca, bisnieta esta última del infante D. Juan Manuel. Ello explicaría la relación de Diego de San Pedro con la misma. El trato que mantuvo con el alcaide de los Donceles, Diego Fernández de Córdoba, pudo ser también a causa del parentesco entre este y los Téllez Girón, vecinos ambos y compañeros en las luchas contra los moros de Granada, en los límites de sus dominios. Ambos, Juan Téllez Girón y el alcaide de los Donceles, fueron familiares y también muy cercanos a la cultura. El primero fue mecenas de varios artistas; y el segundo, según Fernández de Bethancourt, fue "amante de las letras, como su bisabuelo el gran marqués de Santillana, tradujo a Salustio en unión con el maestro Pedro Mártir de Anglería, según éste relató en una de sus célebres cartas" (Fernández, 1907: 71).

Keith Whinnom, cuando se refiere al pleito seguido contra los San Pedro, judíos de Peñafiel, en 1494, alude a "testigos hostiles a los Fonseca" que tal vez "quisiesen respaldar sus acusaciones echando mano al nombre —o tal vez la reputación— de Diego de San Pedro" (Whinnom, 1973: 19). Evidentemente, cuando escribió las anteriores líneas desconocía lo que ahora sabemos, que su probable hija, Ana de Ulloa, se casó con un Fonseca, familiar a su vez de Marina Manuel de Fonseca.

En cualquier caso, es evidente la relación de Diego de San Pedro con la ciudad de Valladolid, donde sitúo a parte de su familia, y quizás otra parte en Peñafiel, donde probablemente fue alcaide. En la *Cárcel de amor* se alude a Peñafiel de este modo: "Y con tales pasatiempos llegué aquí, a Peñafiel" (San Pedro, 1976: 212), donde muy probablemente escribió la obra.

Fue decurión o regidor perpetuo de Valladolid, según he señalado, como algunos familiares miembros de la cuadrilla de los San Pedro, de gran importancia política en la ciudad castellana.

Hay también datos que permiten adscribirlo al mundo judeoconverso. De hecho, los San Pedro de Peñafiel tienen ese claro ascendiente. Tal es el caso, como ya he indicado con anterioridad, de "Constanza, mujer de Diego de Sant P° mercader, vecinos de Peñafiel, descendiente de judíos, difunta, condenada por hereje apóstata judaizante". ¿Tal vez los citados son los padres de nuestro escritor?

En cualquier caso, puedo presentar algunos documentos que prueban o al menos insinúan la condición de "marrano" de Diego de San Pedro, el trovador. Estos se encuentran en la Biblioteca Nacional dentro de un librito manuscrito de "motes agudos" donde hallamos diversas referencias a, entre otros, Diego de San Pedro, Diego Mexía, Garci Sánchez de Badajoz y Hernando del Pulgar[21], en composiciones graciosas o chistosas en ocasiones y en otras irónicas o hirientes donde se motejan a individuos diversos. Han sido transcritos por José Fradejas Lebrero en *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro* (Fradejas, 2008: 10-11).

El primero que alude a nuestro escritor, dice así:

> Un caballero casó con una judía rica siendo muy enemigo de los que tocaban en este linaje. Encontró con Diego de San Pedro, con quien él solía pasar muchos chistes y motes y como le vio venir, dícele:
> - Por Dios, señor, que un tal como vos andaba yo agora a buscar.
> Respondió Diego de San Pedro:
> - Pues cómo, señor, ¿estáis caballero en la burra y andáisla a buscar? (Fradejas, 2008: 10)

La referencia a San Pedro, y especialmente su respuesta, es muy significativa, aunque no tanto como el segundo texto, que ahora traigo, el cual lo acusa directamente de judeoconverso:

> Descendían muchos por una escalera, y acaso fue el postrer Diego de San Pedro. Dijo uno de los que descendía:
> - Jurara yo a Dios que el del cabo había de ser marrano.
> Respondió Diego de San Pedro:
> - Andá, señor, que no hay cabo sin hebilla. (Fradejas, 2008: 10)

El tercero, con gran sutileza, lo tilda de converso y lo acusa de que su *Pasión trovada* no fue otra cosa que una obra escrita por un no cristiano, o quizás solo "testigo de vista":

> - Al que trovó la *Pasión* dijeron, y no sin causa, que lo había dicho tan bien como testigo de vista. (Fradejas, 2008: 10)

Las referencias a su condición de judío, especialmente en el segundo y tercer textos transcritos, son bastante claras, bajo mi punto de vista. Añádase lo ya expresado sobre los judíos en Peñafiel, especialmente a su homónimo, quizás padre, y su posible madre castigada por judía.

[21] MSS/18220 de la B.N. ("Motes agudos") http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do;jsessionid=AC3D8F141958D4E366E85862B41978B2?languageView=es&field=todos&text=MOTES+AGUDOS&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1 (28/03/2019).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

Su condición de servidor de la nobleza o de poderosos, empleo habitual de los judeoconversos, es otro elemento que hemos de considerar. Un buen ejemplo es el de su contemporáneo el poeta judeoconverso Juan Álvarez Gato, al servicio de Pedro Arias Dávila[22]. Son también muchos los regidores, contadores, juros y otros cargos municipales que tuvieron condición de judeoconversos, entre otros Rodrigo Cota[23]. Habitualmente, el apellido tomado de santos cristianos solía ser postizo, para ocultar la condición de judeoconverso o cristiano nuevo. Y el de *San Pedro* era de los más habituales.

En Valladolid, además de regidores con su apellido, encontramos a diversos cambiadores, profesión desarrollada casi exclusivamente por los judíos. Y en Toledo, hallamos ejemplos de la persecución sufrida por algunos San Pedro con Alonso Cota, padre de Rodrigo Cota, como ya he señalado con anterioridad.

Todo ello me lleva a considerar que la tantas veces supuesta condición de judeoconverso del autor de la *Cárcel de amor* es real y queda corroborada por las acusaciones que se expresan en forma de motes contra él.

CONCLUSIONES

Una vez acabado el estudio, pueden establecerse las siguientes conclusiones:

1º.- La tesis mantenida por Keith Whinnom acerca de que San Pedro no sirvió a D. Pedro Girón, pese a los documentos referenciados que se custodian en la Chancillería de Valladolid, ha de ser revisada. El hecho de que sirva a su hijo, D. Juan, segundo conde de Urueña, desde el mismo momento de su nombramiento como sucesor de su hermano Alfonso –1469– es indicativo de que nunca dejó de servir a la casa de los Girón, al menos durante los diez años que van de 1459 –primer año documentado al servicio de D. Pedro– a 1469, y luego durante los "veintinueve años" a que se refiere en su tratado contra la fortuna, posiblemente escrito en 1498.

2º.- Una prueba que sostiene esta tesis es la escritura por Diego de San Pedro del *Libro de los llantos*, con ocasión de la muerte de Juan II, fallecido en 1454. Obra que se ha atribuido unánimemente a nuestro escritor. En tal caso, la idea sostenida por Whinnom de que nació en la segunda mitad del siglo XV no se sostiene. Nació, con gran probabilidad, en torno a 1435. Para 1454, fecha de escritura del *Libro de los llantos*, ya debía de ser bachiller tras cursar sus estudios, como sus familiares, en la Universidad de Valladolid. Y sobre 1459 se encontraba al servicio del I conde de Urueña.

3º.- Es muy probable que fuera teniente de Peñafiel. El hecho de que ahí se sitúen miembros de la familia San Pedro, entre ellos un Diego de San Pedro y su esposa, ya viuda, perseguida por la Inquisición, es un claro indicio. También su relación con Marina Manuel de Fonseca, bisnieta del infante D. Juan Manuel, mujer muy vinculada con Peñafiel, donde descansan los restos de su antepasado escritor. A este respecto, en la *Cárcel de amor* se nombra dicha localidad ("Y con tales pasatiempos llegué aquí, a Peñafiel"). Dicho deíctico espacial —"aquí"— indica que la obra se compuso en la localidad vallisoletana.

4º.- No parece muy claro que la relación con el alcaide de los Donceles se deba a ser su servidor. Es probable que su trato con Diego Fernández de Córdoba se deba a que este era familiar de los Girón. Tanto estos como Diego Fernández de Córdoba eran vecinos, dueños de propiedades en la frontera con el reino de Granada, donde combatieron de forma conjunta a partir de 1482 y durante los diez años siguientes. Guerras en las que participó, como así lo declara, el propio Diego de San Pedro.

5º.- Hay algunos datos que permiten establecer que Diego de San Pedro tuvo un hermano llamado Pedro, al que testigos confunden con él, haciéndolo a aquel "trovador". Parece que

[22] Véase a este respecto Márquez (1960).
[23] Véase Cantera Burgos (1970 y 2011).

tuvo una hija, con apellido noble, Ana de Ulloa, casada con un familiar de Marina Manuel de Fonseca. Ello explica que San Pedro escribiera una obra dirigida a doña Marina, a la que se refiere en el prólogo a la *Cárcel de amor*. Doña Ana de Ulloa tuvo dos hijos que, sobre 1500, pleitean en su propio nombre, lo que parece indicar que ya eran mayores de edad.

6º.- He rastreado y he localizado a algunos posibles familiares de Diego de San Pedro en Valladolid, en razón a que él se adjudica la condición de "decurión de Valladolid". La "cuadrilla de los San Pedro" fue un importante núcleo familiar de poder dentro de la ciudad. Ello explica que algunos de sus miembros –Juan y Álvaro de San Pedro– sean regidores de la misma a finales del siglo XV. Otros son oidores, secretarios y notarios en Valladolid. Tal circunstancia da bastante credibilidad a las palabras de Diego de San Pedro cuando afirma ser "decurión".

7º.- He puesto de relieve diferentes indicios que me hacen creer que Diego de San Pedro fue judeoconverso. Y no solo porque dicho apellido fuera tomado por muchos antiguos judíos que asumieron referencias a santos cristianos (San Pedro, San Juan San Pablo, etc.) sino porque el trabajo que él desarrolla y muchos de sus familiares —regidores, cambiadores, joyeros, mercaderes, oidores, secretarios, etc. — son los típicos de este grupo social y religioso.

8º.- Los breves textos que he transcrito, de unos *Motes agudos* manuscritos que se hallan en la Biblioteca Nacional, son prueba de que Diego de San Pedro era judeoconverso. Así, al menos, lo percibieron sus contemporáneos que lo trataron de "marrano".

Bibliografía

AGUADÉ NIETO, Santiago, coord. (1994) *Universidad, cultura y sociedad en la Edad Media,* Alcalá, Universidad de Alcalá.

ANTONIO, Nicolás (1788) *Bibliotheca Hispana vetus sive Hispani scriptores qui ab Octaviani Augusti aevo ad annum Christi MD floruerunt,* Madrid, Viduam et heredes D. Joachimi Ibarra.

CANELLAS LÓPEZ, Ángel, ed. (1967-1977) *Jerónimo de Zurita. Anales de la Corona de Aragón,* 8 vols., Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

CANTERA BURGOS, Francisco (1970) *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

—— (2011) *El poeta Rodrigo Cota y su familia. Otros dos estudios sobre cancioneros*, Miranda de Ebro, Fundación Cultural profesor Cantera Burgos.

CAÑAS GÁLVEZ, Paula (2012) *Burocracia y cancillería en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CORTIJO, Antonio (2001) *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, London, Támesis.

COTA, Rodrigo (web) *Epitalamio burlesco*, ed. de Brian Dutton, en Dorothy S. Severin, dir., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian* Cancionero *Manuscripts*, The Universities of Liverpool, Birmingham and Barcelona, http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MN&sms=15&item=23&entry=ID2804&view=compare. (07/07/2020).

COTARELO Y MORI, Emilio (1927) "Nuevos y curiosos datos biográficos del famoso trovador y novelista Diego de San Pedro", *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, pp. 305-326.

DURÁN Y LERCHUNDI, Joaquín (1893) *La toma de Granada y caballeros que concurrieron a ella*, Madrid, Imprenta y litografía de los Húerfanos.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco (1907) *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española: casa real y grandes de España*, Madrid, E. Teodoro.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019) "Dos ejemplares recuperados del *Cancionero de Zaragoza* (92VC) con sorpresa inserta: Unas desconocidas *Coplas del Quicumque vult* y dos nuevos fragmentos de la *Pasión trovada* y de la *Vita Christi*", *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos,* 8, pp. 50-106.

FOLGER, Robert (2009) *Escape from the prison of love: caloric identities and writing subjects in Fifteenth-Century Spain*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 292, Chapel Hill, NC, University of North Carolina.

FRADEJAS LEBRERO, José (2008) *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro,* Pamplona, Universidad de Navarra.

GILI GAYA, Samuel (1976 [1950]) "Prólogo", en *Obras de Diego de San Pedro,* Madrid, Espasa Calpe, pp. VII-XXXVII.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998) *Historia de la prosa medieval castellana,* Madrid, Cátedra.

GRIMAL, Pierre (2009) *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidos.

LINDE, Luis M. (2005) *Don Pedro Girón, Duque de Osuna: La Hegemonía Española en Europa a comienzos del siglo XVII,* Madrid, Ediciones Encuentro.

MAJO TOMÉ, Beatriz (2016) "La villa de Valladolid en 1506", *Acta Lauris* n.º 3, pp. 67-94.

MARÍN PINA, María del Carmen (1986) "La *Cárcel de amor* zaragozana (1493), una edición desconocida", *Archivo de Filología Aragonesa,* 51, pp. 75-88.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1960) *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española.

MARTÍN, José Luis (2003) *Enrique IV de Castilla, rey de Navarra, príncipe de Cataluña*, Hondarribia, Nerea.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1905-1915) *Orígenes de la novela*, Madrid, Lib. Edit. de Bailly-Baillière e hijos, 4 vols. (t. II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943, pp. 38-48).

MIR, Miguel (1902) *Causas de la perfección de la lengua castellana en el Siglo de Oro de nuestra literatura,* Madrid, Hijos de M.G. Hernández.

PARRILLA, Carmen, ed. (2002) Diego de San Pedro, *Cárcel de amor; suivie de la continuación de Nicolás Núñez,* París, Memini.

PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2007) *Estudio biográfico sobre los poetas del Cancionero general,* Madrid, CSIC.

RUCQUOI, Adeline (1999) "La cultura y las élites en la Valladolid medieval", en *Actas del Congreso Internacional de Historia de Valladolid. Valladolid 7 al 11 de octubre de 1999.* Valladolid, Ayuntamiento, pp. 193-215.

RUIZ CASANOVA, José Francisco (1995) "Introducción", en Diego de San Pedro, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, Madrid, Cátedra, pp. 11-60.

SÁINZ DE BARANDA, Pedro, ed. (1848) *Cronicón de Valladolid,* Madrid, Viuda de Calero.

SAN PEDRO, Diego de (1976) *Obras*, ed. de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa Calpe.

SANZ FUENTES, María Josefa (2014) "El testamento de Fernán Díaz de Toledo, el Relator (1455)", *Historia. Instituciones. Documentos*, 41, pp. 381-406.

SANTOS MONTES, Jesús (2008) "Hernán Núñez Arnalte, secretario y tesorero de los reyes católicos. Ocañense ilustre", *Anales Toledanos*, 44, pp. 9-32. https://realacademiatoledo.es/wp-content/uploads/2014/02/files_anales_0044_01.pdf (07/07/2020)

WHINNOM, Keith, (1957), "Was Diego de San Pedro a *Converso*? A Re-examination of Cotarelo's Documentary Evidence", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, pp. 187-200

——— (1965), "Two San Pedros", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII, pp. 255-258.

——— (1972), "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas*, ed. de K. Whinnom, Madrid, Castalia, t. IIpp. 7-72.

——— (1973), "Introducción biográfica y crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas*, ed. de K. Whinnom, t. I, Madrid, Castalia, pp. 9-78.

VV. AA. (web) *Casa troncal de los doce linajes de Soria*, "Los doce linajes de Soria y otros linajes castellanos", http://www.docelinajes.org/2010/11/los-doce-linajes-de-soria-y-otros-linajes-castellanos/ (07/07/2020).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/3293
Artifara, ISSN: 1594-378X

"No merece la pena vivir tanto": las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen
En el contexto de ciertos tópicos sobre la relación entre poesía y droga, este trabajo ofrece primeramente un marco de la experiencia de Luis Alberto de Cuenca durante la Movida y sus opiniones sobre el asunto, para pasar a examinar la presencia, alcance y función del tema de la droga en su poesía.
Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, droga, poesía, autobiografía ficcional, reescritura.
Abstract
In the context of certain topics on the relationship between poetry and drugs, this work aims to offer, first of all, a frame of Luis Alberto de Cuenca's experience during the "Movida" as well as his opinions on drugs, in order to carry on to examine the presence, importance and meaning of drugs in his poetry.
Key words: Luis Alberto de Cuenca, drugs, poetry, fictional autobiography, rewriting.

Dicen las malas lenguas que poesía y drogas son una pareja de las buenas, como si la musa se apareciera únicamente en momentos de descontrol, con la locura como extra para la combinación ideal. Poco importa si es así o no, porque no todo va a ser arte maldito y poetas locos: la droga con todas sus variantes se puede dar cita en la poesía de muchas formas como otro ingrediente más, aunque en ocasiones parezca hacer falta curarse en salud y aclarar la verdadera posición del autor frente a un tema tan controvertido[1]. Un ejemplo excelente del potencial de las drogas en la poesía se encuentra en Luis Alberto de Cuenca, que —por perfil y vida— se encuentra muy alejado de este mundo de las tentaciones alucinógenas, pero que en compensación hace un uso muy significativo de la droga en sus textos, asunto que se podría conectar con otros tan macabros como los fantasmas (Plaza González, 2019) o el suicidio (Sáez, 2020), entre otros[2].

LA VIDA BOHEMIA, LA VIDA MEJOR

Y es que, aunque la poesía española cuente también con un puñado de *poètes maudits* capitaneado por los Panero, Luis Alberto de Cuenca desde luego no cumple con el manual del "malditismo" (Bellido, 2017 y 2018): es un poeta de éxito, que desarrolla una larga carrera desde temprano y, pese a tener textos más o menos oscuros, no llega a niveles de desesperación cósmica y, desde luego, su vida está muy lejos del modelo bohemio. O casi, ya que durante los años de la Movida madrileña (que el poeta circunscribe en el arco 1979-1984), amparado en la

* Agradezco el inestimable consejo de Rodrigo Olay Valdés (Universidad de Oviedo), amigo y poeta.
[1] Por ejemplo, en medio de un comentario sobre la imagen del poeta González Iglesias (2008: 34) declara ser "enemigo radical del consumo de drogas". Sobre droga y literatura, ver Velasco Martín (2000).
[2] A modo de introducción, ver Iravedra (2016: 379-384) y Sáez (2018).

Recibido il 25/02/2020 · Aceptado el 24/07/2020

juventud y en la tranquilidad de haber logrado la plaza de investigador del CSIC, más la mediación de algún amigo (con Fernando González de Canales al frente), Luis Alberto de Cuenca participa de la fiebre artística y nocturna que agitaba la ciudad, y significativamente a la vez saca varias de sus primeras entregas poéticas. Eso sí, en más de una ocasión el poeta ha tratado de precisar que su participación era en calidad de 'asistente' y no de protagonista (Moriche, 2018), del mismo modo que sus escarceos con sustancias tóxicas ("me he metido de todo", dice en una entrevista con Peláez, 2014) se tienen que entender como la experimentación de un *hic et nunc* de un poeta más bien "bendito" —si se me permite el juego— por su abstinencia alcohólica.

Con su poco de retórica de *humilitas* y todo, la verdad es que Luis Alberto de Cuenca conoce y colabora durante esa temporada con artistas como Javier Gurruchaga y la Orquesta Mondragón componiendo letras de canciones, es un cliente habitual de Balmoral, uno de los bares de moda del momento, y hasta tendrá una brillante coda posterior con la amistad y colaboración con Loquillo, quien le propone un proyecto durante su etapa política (2000-2004) que tomará forma más adelante en el disco *Su nombre era el de todas las mujeres* (2011) (Llamas Martínez, 2018; Iglesias Díez, 2019).

En el poema "La otra noche, después de la Movida" (*Cuaderno de vacaciones*, 2014), que retoma un verso del "Soneto del amor oscuro" (*El otro sueño*, 1987, inicialmente titulado "El poeta a su atracadora pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro"), se recuerda en primera persona y con todo lujo de detalles esta suerte de legendaria explosión cultural y nocturna, que regala una experiencia frenética y que además coincide simbólicamente con un nuevo modo poético personal[3]:

> Fue un tiempo mitológico, arquetípico, insano,
> en el que se cruzaban los puentes que separan
> la tediosa razón de la alegre demencia
> como si fuesen sólidas pasarelas de mármol
> y que no hubiese feroces cocodrilos abajo.
> […]
> […] Visto desde la cómoda
> barrera del letrismo, el *rock* hizo que un tipo
> como yo —un helenista podrido de saberes
> pretéritos— abriera las puertas del futuro,
> dejase a un lado sus libros y sus tebeos,
> se asomara a la calle, rebosante de monstruos,
> y viese lo que hacían esos monstruos ahí fuera.
> No hubo local de moda que estos pies no pisaran,
> ni sensación, por fuerte o terrible que fuese,
> que esta pobre alma mía, enganchada al tormento
> de la curiosidad, renunciase a probar.
> […]
> Y mientras tanto yo escribía poemas
> que no se parecían en nada a los de antes
> y que, en un cóctel raro, mezclaban clasicismo
> con cotidianidad, dejando que la vida
> y la cultura fuesen cogidas de la mano
> en sus versos y, a veces, hasta dándose el pico.
> Éramos *post*modernos entonces (y subrayo
> el prefijo). Asumiendo que íbamos de eso
> y que quizá algún día nos dé por regresar
> a lo mismo, la cosa es que a los que quedamos

[3] Ver el comentario de Suárez Martínez (2017: 343-345).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4290
Artifara, ISSN: 1594-378X

> de aquella Edad de Oro nos ha dado, cumplidos
> los sesenta, por ir de *pre*modernos. Y esa
> variación de sufijo nos da muchos problemas,
> pues nuestra nueva *physis* es aún más subversiva
> que la anterior y, a poco que bajemos la guardia,
> nos va a borrar la bofia de un plumazo.
> (vv. 20-24, 38-48 y 56-71)

Más allá de la pequeña hipérbole del salto desaforado a los excesos de este yo poético, Luis Alberto de Cuenca sabe deslindar las virtudes de los vicios y, al tiempo que elogia la explosión cultural, condena los abusos y las pérdidas, que dejan un sabor agridulce por culpa de la actitud frente a las drogas:

> No se trata de glorificar o santificar nada, pero yo lo recuerdo con cariño. Lo único que no recuerdo con cariño es que mucha gente se quedó por el camino, por el trato demasiado familiar con las drogas, sin el debido respeto que deben imponer. (en Moriche, 2018)

De hecho, suele manifestarse contra la famosa y frívola proclama a los rockeros del alcalde Enrique Tierno Galván en un concierto (28 de enero de 1984, Palacio de los Deportes de Madrid):

> […] la época de la Movida fue tremenda. Celebro que fueran solo cinco o seis años, ya que se quedó mucha gente en el camino por las drogas. Hubo una irresponsabilidad por parte de los poderes públicos. El alcalde de Madrid dijo aquello de "el que no esté colocado que se coloque y al loro", y la gente se colocó y se murió, éramos el país con más heroinómanos del planeta. (en Alonso Sandoica, 2015)

En otro orden de cosas, se podrían recordar otros puntos de contacto de Luis Alberto de Cuenca con las drogas, como una escena de *Star Wars* recordada *a modo suo* en un ensayo (2015a: 31) o su admiración por Valle-Inclán y *La pipa de Kif* (1919), pero conviene pasar ya a la poesía cuenquista[4].

LOS TEXTOS DE LA DROGA

La dosis poético-drogadicta de Luis Alberto de Cuenca es reducida, con una pequeña serie de menciones de pasada y un manojo de poemas sobre el tema que, con todo, merecen una cierta atención:

1. Menciones sueltas: los "vestigios de heroína en las naves de Charlie" de "El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie" (v. 5, en *Elsinore*, 1972); las fiestas y drogas que hastían a Marta en la versión de "Gudrúnarkvida" (vv. 36-37) y las monótonas historias sobre "las drogas y el arte postmoderno" del ligue de turno en "Noche de ronda" (v. 11, ambos en *El otro sueño*, 1987); el gusto "por las drogas" de Javier en "*Vbi sunt?*" (vv. 19-21, en *El hacha y la rosa*, 1993); "las drogas que alivian la tristeza" de "Cuando pienso en los viejos amigos" (v. 8), los "barrios pobres / hechos para la droga" de "Vive la vida" (vv. 5-6), el amor como "duro fármaco / que crea dependencia y sufrimiento" de "Sobre el *Cantar de los cantares*" (vv. 28-29, en *Por fuertes y fronteras*, 1996); "la droga de la fe" de "La casa de mi infancia" (v. 10, en *Sin miedo ni esperanza*, 2002); "la droga del deseo" de "*Hatari!*

[4] El pasaje en cuestión dice así: "Siempre me pareció muy sexy y enormemente sugestiva la escena en la que el monstruoso Jabba el Hutt (una especie de gusano gigante intrínsecamente malvado) fuma despreocupadamente alguna droga alucinógena mientras sujeta con sadismo la cadena del collar que reduce los movimientos de Leia Organa". Ver Sáez y Sánchez Jiménez (2019a y 2019b) para el rico universo intertextual luisalbertiano.

(1961)" (v. 27), los "traficantes / de drogas" como "héroes modernos" en "Sobre héroes y tumbas" (vv. 2-3), el pasado de "drogadicta" de la mujer de "No puedo soportarlo" (v. 11), el "insomne polvo blanco" de "La casa de las fábulas" (v. 8, en *La vida en llamas*, 2006); y la castidad como una de "las drogas que ennoblecen, / por raro que parezca, a quien las usa" de "San Luis Gonzaga" (vv. 12-13, en *Cuaderno de vacaciones*, 2014); y las "miradas ansiosas / de droga y de dinero" de "La ciudad" en clave de mujer (vv. 3-4, en *Bloc de otoño*, 2018).

2. Y poemas con las drogas en su centro: "Beatriz" (*La caja de plata*, 1985), "La noche blanca" (*El otro sueño*, 1987), "Helena: Palinodia" (*El hacha y la rosa*), "*Light sleeper*" (*Por fuertes y fronteras*), "La droga de la vida" (*Sin miedo ni esperanza*) y "Moribunda" (*Bloc de otoño*)[5].

Por de pronto, se aprecia que la droga es un tema que, casi ausente en la etapa "veneciana" inicial (de *Los retratos* a *Necrofilia*, 1971 y 1983, respectivamente), se añade a la batería cuenquista desde *La caja de plata*, en significativa coincidencia tanto con la experiencia de la Movida como con el nuevo rumbo poético de "línea clara", que se mantiene con pocas salvedades (nada hay en *El reino blanco*, 2010). Así, en el giro de la poética nocturnal a una expresión matinal (Lanz, 1991: 16-24, 1994: 124-129 y 2016 [2006]: 12-14) se añade curiosamente un ingrediente tan característico de la noche como la droga.

Además, en este repertorio de estupefacientes predominan las apariciones esporádicas en forma de metáfora ("la droga de la fe", "la droga del deseo", la castidad), como alivio de penas ("Cuando pienso en los viejos amigos") o adorno de escenas de amor ("Noche de ronda", "No puedo soportarlo", "La casa de las fábulas"), con un cierto matiz crítico ocasional en tanto causa de dolor y muerte ("*Vbi sunt?*", "Sobre el *Cantar de los cantares*").

Una muestra de la importancia del tema, ligado a la estética *noir*, se halla en el poema "Gudrúnarkvida", que reescribe una de las historias de la *Edda mayor* (o poética) y —entre otras cosas— añade las drogas a los lamentos de las mujeres del texto, como otra marca de modernidad[6]:

Cantar primero de Gudrun (9-10)	Luis Alberto de Cuenca, "Gudrúnarkvida"
"Cautiva me vi y en guerra tomada, que también me ocurrió aquel medio año; debí yo vestir noble señora y todos los días atarle zapatos Celosa de mí amenaza me hacía, tratábame dura con recios golpes; no lo vi yo un señor más bueno, nunca la vi señora más mala".	Marta la triste habló, sumida en llanto: "A mí me odia Fernando, pero teme quedarse sin dinero si me deja. Sale con una chica, últimamente, que no ha cumplido aún los veinte años. Me obliga a descalzarla cuando viene y a servirle en la cama el desayuno. ¡No puedo más de fiestas y de drogas y de esa horrible gente de la noche!".

En otro orden de cosas, "Beatriz", "La noche blanca", "*Light sleeper*", "Moribunda", más la vuelta mitológica de "Helena: palinodia" conforman un quinteto de escenas sobre drogadicción, mientras "La droga de la vida" es un elogio vitalista con todas las de la ley.

La primera cala, "Beatriz" (con el nombre de "Isabel" en varias ediciones), comienza directamente por el final con una muerte:

> Beatriz se ha matado. Dejó cartas absurdas
> con recomendaciones y sarcasmos estúpidos.
> Lo consiguió por fin, y me alegro por ella:
> sufría demasiado. En la autopsia el forense

[5] La antología cocainómana de González (2007: 66) solo recoge "Helena: palinodia".
[6] Ver otros detalles en Letrán (2005: 121-131) y Bampi (en prensa).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4290
Artifara, ISSN: 1594-378X

desmenuzó su cuerpo y encontró dentelladas
cerca del corazón y a la altura del pubis.
No hay luz en la buhardilla de Zurbano. El silencio
pasea su victoria sobre las papelinas
ocultas en el libro de Arcimboldo, y la muerte
ha llenado la casa de paz y de goteras;
sigue abierto un tebeo de Conan por la página
en que matan a Bélit, y otro de Gwendoline
con manchas de carmín en las dulces heridas.
Beatriz ha dejado de molestar. Sus ojos
ya no arrojan al mar residuos radiactivos.

En medio de una suerte de escena del crimen, en la que el locutor poético celebra el éxito de un suicidio largamente deseado y la tranquilidad resultante, da detalles sobre el cadáver ("dentelladas / cerca del corazón y a la altura del pubis", vv. 5-6) y señala la presencia de "papelinas" de droga (cocaína o heroína) escondidas en "el libro de Arcimboldo" (vv. 8-9), como un signo de la cotidianidad de la droga para Beatriz y acaso causa de la muerte.

En "La noche blanca" (que se iba a titular inicialmente "Cocaína" y es bien conocido gracias a la versión de Loquillo), se describe el proceso de consumo de drogas en vivo y en directo:

Cuando la sombra cae, se dilatan tus ojos,
se hincha tu pecho joven y tiemblan las aletas
de tu nariz, mordidas por el dulce veneno,
y, terrible y alegre, tu alma se despereza.

Qué blanca está la noche del placer. Cómo invita
a cambiar estas manos por garras de pantera
y dibujar con ellas en tu cuerpo desnudo
corazones partidos por delicadas flechas.

Nieva sobre el espejo de las celebraciones
y la nieve eterniza el festín de tus labios.
Todo es furia y sonido de amor en esta hora
que beatifica besos y canoniza abrazos.

Para ti, pecadora, escribo cuando el alba
me baña en su luz pálida y tú ya te has marchado.
Por ti, cuando el rocío bautiza las ciudades,
tomo la pluma, lleno de tu recuerdo, y ardo.

Más en detalle, se presenta directamente la reacción física (dilatación de pupilas, sentimiento de vigor) causada por la cocaína esnifada (vv. 1-4), para pasar a una perspectiva interna del drogadicto y sus deseos eróticos hacia una mujer con la que comparte el vicio ("la nieve", vv. 5-12), y rematar con una coda metapoética después de la noche sobre las razones de la escritura (vv. 13-16). Además de retratar el durante y el después de una fiesta con drogas, se pintan las dos caras de la droga (es "dulce veneno" que hace sentir "terrible y alegre", vv. 3-4), se juega pictóricamente con variantes del blanco en clara conexión con el color de la cocaína ("blanca", "Nieva", "nieve", vv. 5, 9, 10, etc.) y se adopta una perspectiva alucinógena (con la imagen surrealista de las "garras de pantera", v. 6, de posible origen cirlotiano) (Lanz, 2016 [2006]: 229), que se cruza con el amor desde las pinturas juguetonas de corazones flechados (v. 8), por lo que el poema se presenta como el resultado final de la experiencia

toxicómana y del encuentro amoroso anejo. Es más: se podría decir que al final el amor es la droga más fuerte.

Con "*Light sleeper*", que declara desde el título su origen en una película homónima de Paul Schrader (1992, mal traducida en español como *Posibilidad de escape*), se entra en la serie de poemas de cine de Luis Alberto de Cuenca, que luego llegan a conformar toda una sección de *La vida en llamas*[7]:

> Hacía ya dos años que no tomaba drogas.
> Ahora, las repartía. Una noche de lluvia,
> se encontró con su ex en la calle y le dijo:
> "Aún te sigo queriendo". Ella no le hizo caso
> y siguió su camino, porque él le recordaba
> los diez años de drogas que quería olvidar.
> Volvieron a encontrarse, y el antiguo deseo
> los condujo a la cama, e hicieron el amor
> sin droga por primera vez, y estuvieron juntos,
> amándose, hasta el alba. Luego, la chica dijo:
> "No quiero verte más". Y se fue. Y en la cama
> quedó la huella tibia de su cuerpo, y la alcoba
> se llenó de silencio, y él se vistió despacio,
> como quien nada espera del mundo y de la vida,
> y se fue a trabajar, a repartir las drogas
> que ahora no consumía. Y en casa de un cliente
> —un tipo nauseabundo, hijo de un abogado
> riquísimo— la vio, ciega de cocaína,
> y ella vio cómo él le entregaba la droga
> —una bolsa con veinte gramos de nieve pura—
> al sórdido cliente, y ambos sintieron cómo
> el horror era el único sentimiento posible
> entre los dos y para siempre.

Esta estampa cinematográfica resume en una minihistoria narrada por un locutor poético externo los amores turbulentos de John Le Tour, camello de lujo, y su exesposa Marianne, que asegura haber dejado la droga para descubrirse que sigue en el infierno de la adicción. En el contexto de este manojo de poemas, "*Light sleeper*" presenta otros elementos de la toxicomanía, como son el tráfico de estupefacientes y la dura lucha por abandonar la drogodependencia, junto con la dimensión amorosa de por medio, que se refleja con fuerza en la intervención de otras dos voces poéticas en primera persona.

Con "Moribunda" se vuelve con un poco de anticipación al escenario de "Beatriz":

> Allí estaba, en su cuarto, como un ángel
> después de la caída, con los ojos
> desiertos, esperándome en su nube,
> no sé si muy bebida o muy drogada.
> Me acerqué. No sabía qué decirle.
> Su piel tenía el tipo de blancura
> que se disuelve en el silencio. Apenas
> pude oír un hilillo de su voz
> balbuciendo: "Me muero. Los gigantes
> han vuelto. Son feroces. Van desnudos.
> Por fin lo conseguiste. Adiós, mi vida".

[7] Sobre el cine en los poemas luisalbertianos, ver Letrán (2015) y Bagué Quílez (2018).

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4290
Artifara, ISSN: 1594-378X

En este caso, la muerte se dibuja *in fieri*, con una pequeña pintura de la escena (vv. 1-4), el acercamiento de un personaje hacia el otro (vv. 5-8) y la despedida de la moribunda (vv. 9-11), que en sus palabras hace uso de una imaginería alucinada y fantástica (con el regreso de los "gigantes", v. 9).

Joya de la corona es "Helena: palinodia", que da una vuelta de tuerca burlesca e irónica a la fuga de Helena, según el relato de un atónito Menelao, el marido engañado:

> No, no es verdad, amor, aquella historia.
> No llegó a seducirte aquel imbécil
> de rizos perfumados. No te fuiste
> precipitadamente de la fiesta
> de nuestro aniversario, con los ojos
> clavados en el bulto que emergía
> de entre sus piernas y con las narices
> saturadas de droga. No te embarcaste
> en su yate de lujo con lo puesto
> —que casi no era nada—, mientras yo
> te buscaba en la calle como un loco,
> creyendo que te había pasado algo.
> No desapareciste de mi vida
> como una exhalación y para siempre.
> No puede ser verdad aquella historia.

El punto de partida es un relato alternativo de la leyenda (la *Palinodia* de Estesícoro, conservada solo en fragmentos), que trata de limpiar de culpa a Helena diciendo que Paris había raptado únicamente a un fantasma mientras la verdadera princesa estaba refugiada en Egipto: "No es cierta la leyenda, / no fuiste en las naves de buenos barcos, / ni llegaste a los palacios de Troya" (en Ferraté, 1991 [1968]: 189). Frente a esta versión, Luis Alberto de Cuenca reescribe la escena en clave moderna: con toda una serie de licencias (fiesta de aniversario, presencia del esposo burlado, el barco hecho "yate", etc.) (Letrán, 2001: 78 y 2005: 120-121), la épica del rapto —sea fantasmal o no— se transforma en la escapada final de la seducción en medio de una fiesta con la atención puesta en el erotismo ("el bulto que emergía / de entre sus piernas" y la "casi" desnudez de la mujer, vv. 5-6 y 8-9) y la drogadicción ("las narices / saturadas de droga", vv. 6-7), con lo que la disculpa palinódica se convierte en doloroso lamento y hasta vale como agravante de la culpa, sobre todo frente a la desesperación del marido cornudo[8]. Sea como sea, la comicidad y la ironía han hecho que el mito salte por los aires.

Otra perspectiva tiene "La droga de la vida":

> Envenenándome, purificándome,
> la droga de la vida circulaba
> por mis venas, camino de la noche.
> Fuera, un rojo crepúsculo teñía
> de sangre el horizonte, y las estrellas
> pugnaban por nacer, como puntitos
> de sutura en la red del firmamento.
> Dentro de mí, voraz y licenciosa,
> la droga de la vida me mataba.

[8] Ver además Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010: 403-404), Lanz (2011: 141-144 y 2016 [2006]: 337) y Baños Salaña (2019: 65-69), así como Suárez Martínez (2010) de manera general.

Metáfora mediante, se presenta el cotidiano vivir como una droga de doble cara (veneno y purificación, v. 1) que se lleva dentro de uno mismo, cual peligro que va matando poco a poco y que, si bien parece asimilarse concretamente con las tentaciones nocturnas ("camino de la noche", v. 3), posee un valor universal.

LA DROGA DE LOS TEXTOS: FINAL

En suma, este repaso por el tema de la droga en Luis Alberto de Cuenca muestra a las claras la distancia que hay entre vida y poesía, por lo que de entrada los poemas drogo-poéticos no dependen necesariamente de una experiencia autobiográfica en pasado, presente o futuro, como cierta idea romántica del arte puede hacer pensar todavía hoy en día. Aunque es cierto que algunos temas se prestan más a un tratamiento cómico o serio, no hace falta ser un Bukowski o un Rimbaud para escribir poesía sobre la droga, que es uno de los temas más ambiguos y potentes de la modernidad —o postmodernidad— por sus muchas dimensiones y matices, que conectan con cuestiones sociales, demonios personales, modas de época, referencias intertextuales de todo pelaje, etc.

Así, se ve que la droga tiene una cierta relación con la etapa "movida" de Luis Alberto de Cuenca, pero los seis poemas 'drogadictos' ("Beatriz", "La noche blanca", "Helena: Palinodia", "*Light sleeper*", "La droga de la vida" y "Moribunda") son posteriores y se valen de otros estímulos (como el cine y la mitología) para presentar un tapiz sobre varios aspectos de la droga, que especialmente marcan la peligrosa ambivalencia de la tentación ("dulce veneno") y el fuerte riesgo de muerte, con la posibilidad del anhelo de suicidio incluido. Igualmente, con este minigrupo de poemas también se prueba una vez más que el juego de la máscara ficcional es una clave principal de la poesía cuenquista, a la par que en su poética hay espacio para toda suerte de ingredientes: como dice en "Haré un poema de la pura nada", hay que escribir "sobre todas las cosas que anteceden / y sobre nada (¿acaso no es lo mismo?)" (vv. 13-14).

Bibliografía

ALONSO SANDOICA, Javier (2015) "«Sigo buscando al Dios que me enseñaron en la infancia»: encuentros con Luis Alberto de Cuenca", *Alfa y Omega*, 951, 12 noviembre 2015, s.p., en red.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018) "«Es solo cine, pero me gusta»: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en *Las "mañanas triunfantes": asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, pp. 25-47.

BAMPI, Massimiliano (en prensa) "Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro: las sagas y la tradición nórdica".

BAÑOS SALAÑA, José Ángel (2019) *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, Ucopress,.

BELLIDO, Isabel (2018) "El otro relato de la Transición: desencanto, modernidad y droga en los poetas malditos", en *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, coord. J. L. Eugercios Arriero, S. García García y M. Piqueras Flores, Madrid, UAM, pp. 265-278.

——— (2017) "De cómo la movida mató a los poetas", *Jot Down*, enero 2017, en red.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4290
Artifara, ISSN: 1594-378X

CUENCA, Luis Alberto de (2019 [1998])*Los mundos y los días (poesía 1970-2009)*, 5.ª ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros.

—— (2018) *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros.

—— (2015) *Los retratos*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia,.

—— (2015a) "Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo", en *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI: Actas del L Congreso Internacional de la AEPE*, ed. M. P. Celma Valero, M. J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez, Burgos, Universidad Isabel I de Castilla, , pp. 29-40.

—— (2015b [2014]) *Cuaderno de vacaciones*, 2.ª ed., Madrid, Visor Libros.

—— (2010) *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros.

Edda mayor (2016 [1984]), ed. y trad. L. Lerate, 3.ª ed. revisada y corregida, Madrid, Alianza.

FERRATÉ, Juan (1991 [1968]) *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Sirmio.

GARCÍA GUAL, Carlos, ed. y trad. (1993) *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid, Alianza.

GONZÁLEZ, David, ed. (2007) *La venganza del Inca: antología de poemas con cocaína*, Madrid, Cangrejo Pistolero.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2008) *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.

IGLESIAS DÍEZ, Carlos (2019) "Un billete hacia la felicidad", en Luis Alberto de Cuenca, *Canciones completas (1980-2008)*, ed. C. Iglesias Díez, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-55.

IRAVEDRA, Araceli (2016) *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, CECE-Visor Libros.

LANZ, Juan José, ed. (2016 [2006]), L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra.

—— (2011) "Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, ed. A. del Olmo Iturriarte y F. J. Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, pp. 115-147.

—— (1994) *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

—— (1991) *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes,.

LETRÁN, Javier (2015) "El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en *Luis Alberto de Cuenca, un alma de película de Hawks: poemas de cine*, Santander, Creática Ediciones-Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, pp. 3-22.

—— (2005)*La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento,.

—— (2001) "«Tócala otra vez, Sam»: tradición y poesía española en los umbrales del tercer milenio", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78.1, pp. 71-87.

LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (2018) "La obra de Luis Alberto de Cuenca y las letras de Loquillo (José María Sanz Beltrán)", en *Las "mañanas triunfantes": asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, pp. 104-127.

MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María, y Gabriel LAGUNA MARISCAL (2010) "La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)", *Cuadernos de Filología Clásica*, 30.2, , pp. 381-413.

MORICHE, Jaime (2018) "Luis Alberto de Cuenca: «Los intelectuales, esa abominable raza»", *Samarkanda*, 12 octubre, s.p., en red.

PELÁEZ, María José (2014) "Luis Alberto de Cuenca: «Mi biblioteca es una cartografía de mi propia alma»", *Déjate de Historias*, *esRadio*, 18 julio, en red.

PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2019) "Flor de versos espectrales: fantasmas y otras figuras evanescentes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Quaderni Mediterranei*, 2, pp. 53-67 y 123-130.

SÁEZ, Adrián J. (2020) "«No quiero seguir vivo en este mundo": el suicidio en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", *Boletín de la Real Academia Española*, 100.321, pp. 255-273.

—— (2018) "*A Poet for All Seasons*: las «mañanas triunfantes» de Luis Alberto de Cuenca", en *Las "mañanas triunfantes": asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-24.

SÁEZ, Adrián J. y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds. (2019a) *"Haré un poema de la pura nada": la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.

—— (2019b) "Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en *"Haré un poema de la pura nada": la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-28.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2017) "La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca", *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 30, pp. 341-364.

—— (2010) *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.

VELASCO MARTÍN, Alfonso (2000) *Drogodependencia y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4290
Artifara, ISSN: 1594-378X

Barbara Greco, *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, collana Studi e Ricerche 161, 2018, pp. XVII+149, ISBN 9788862748667

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino

Riassunto
In questo volume, frutto di un'indagine condotta con sicurezza e competenza, si studiano le falsificazioni di Max Aub a partire dall'analisi esaustiva delle singole opere, per indagare quindi le tecniche e le strategie messe in atto dall'autore per plasmarle e le finalità letterarie ma anche sociali e umane che le sottendono: il libro assolve a questo difficile compito con lucidità critica, rigore metodologico, intelligenza brillante e una scrittura godibile. Tutti elementi preziosi, che permetteranno al lettore di orientarsi nella rete intricata di significati scoperti e occulti che caratterizza la ricca produzione di maschere, apocrifi e falsi aubiani.

Abstract
In this volume, the result of an investigation conducted with confidence and competence, Max Aub's falsifications are studied, starting from the exhaustive analysis of the single works, to then investigate the techniques and strategies implemented by the author to shape them, and the literary but also social and human purposes that underlie them: the book fulfills this difficult task with critical lucidity, methodological rigor, brilliant intelligence and enjoyable writing. All precious elements, which will allow the reader to orient himself in the intricate network of discovered and hidden meanings that characterizes the rich production of Aubian masks, apocryphals, and fakes.

Max Aub (Parigi 1903 - Ciudad de México 1972), di padre tedesco e madre francese, nasce a Parigi e all'età di undici anni si trasferisce con la famiglia in Spagna, a Valencia. Si è sempre considerato spagnolo e la sua ingente opera letteraria è scritta interamente in castigliano. Narratore, drammaturgo, poeta, critico, intellettuale dalla produzione ingente e diversificata, Aub occupa un posto di grande rilievo nel panorama letterario spagnolo del Novecento, per la sua opera e per l'imprescindibile militanza, che affonda le radici nell'esperienza personale: alla fine della Guerra Civile, lascia la Spagna e ripara in Francia, dove viene arrestato e internato nei campi di concentramento francesi prima e algerini poi; nel 1942, arriva in Messico, dove vive fino alla morte. Da allora, torna in Spagna due volte soltanto, nel 1969 e nel 1972, anno della scomparsa. Queste vicende drammatiche lo segnano profondamente e lasciano tracce evidenti nelle sue opere, rendendo la componente militante onnipresente nella sua scrittura. Esiste però un'altra sfaccettatura della personalità aubiana, che ha dato vita a una serie di falsi costruiti in modo geniale e meticoloso, riflesso dell'atteggiamento ludico –sarcastico o divertito, disincantato o ilare–, combinato con un impegno civile irrinunciabile.

Proiettandosi oltre il puro *divertissement*, le maschere, gli apocrifi e i falsi aubiani attirano l'attenzione per la loro natura polimorfica e per il messaggio di cui si fanno portavoce. È per questo che urgeva indagarne le strategie, sondando le tecniche di scrittura e la mappa di questo grande progetto ambiguo, che insinua attraverso la prospettiva deformante della letteratura una realtà possibile, che Aub consegna alle sue ludiche 'mistificazioni' letterarie. A

Veronica ORAZI, "Barbara Greco, *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, collana Studi e Ricerche 161, 2018, pp. XVII+149, ISBN 9788862748667", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. I-IV.
Recibido el 16/03/2020 · Aceptado il 13/04/2020

quale scopo e con quali modalità compositive tutto ciò sia stato attuato dall'autore era questione che meritava di essere studiata ed è questo che il volume recensito offre: l'analisi sistematica ed esaustiva, quindi la sintesi, l'interpretazione e l'illustrazione delle tecniche e delle strategie con cui Aub crea questa messe abbondantissima di maschere, di apocrifi e di falsi artistico-letterari.

Il primo dato che emerge dall'approccio a queste opere è la multidisciplinarietà: una versatilità non comune consente all'autore di sperimentare differenti tipologie di intervento sul dato reale o all'apparenza realistico, esprimendo di volta in volta il puro gioco, l'impegno etico, la critica socio-politica e culturale.

Si pensi a una delle sue autobiografie immaginarie o romanzate, il suo falso più straordinario, *Jusep Torres Campalans* (1958). L'opera è un compendio di meccanismi volti a occultare la finzione, che così appare credibile, presentandosi come una monografia d'arte sull'inesistente pittore catalano, vero padre del Cubismo, costruita sfruttando varie modalità di falsificazione. Aub, che dipinge egli stesso i quadri attribuiti al fantomatico artista, organizza persino due mostre: una in occasione della pubblicazione del libro, alla galleria Excélsior di Città del Messico e l'altra per l'uscita dell'edizione statunitense (1962), alla galleria Bodley di New York. Solo quando l'editore Gallimard propone di pubblicare l'edizione francese, viene svelato l'inganno.

Tra le 'biografie', spiccano anche *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (del 1934, rimaneggiata e ampliata nel 1965 e poi ancora nel 1971), biografia-antologia dello scrittore apocrifo morto suicida, e *Luis Buñuel, novela*. Quest'ultima, in particolare, si regge su un meccanismo di contraffazione ancora differente e di nuovo originalissimo, in cui l'uomo reale, il Luis Buñuel storico, subisce un trattamento assolutamente accattivante, che il lettore scoprirà inoltrandosi nelle sue pagine.

Negli altri falsi, invece, il gioco talvolta si fa scoperto, Aub cerca la complicità del lettore attento e mira a coinvolgerlo a vari livelli, in un gioco allusivo sviluppato attraverso una dimensione ambivalente, ludica e impegnata.

Tra quelli che si potrebbero definire apocrifi letterari 'a più voci' spiccano le maschere poetiche e quelle 'sanguinarie'. I *Crímenes ejemplares* (1957), per esempio, raccolgono false confessioni di falsi delitti. Si tratta di una serie micro-racconti basati sul non senso, corredati di uno scarno paratesto introduttivo; comiche e terribili favole morali, in cui stride l'abissale distanza tra causa (movente futile) ed effetto (omicidio), che svela quale sia l'esemplarità di questi testi, cioè la riflessione sull'assurdità del male e sulla morte come destino ultimo dell'uomo, inquadrata in termini tanto distorti e assurdi da risultare esperpentica.

Antología traducida (1963), invece, riunisce le liriche di svariati poeti, in traduzione spagnola. Oltre agli apocrifi (che vengono delineati nelle note bio-bibliografiche), nella raccolta è inclusa una poesia dello stesso Aub, unico profilo reale che assume il ruolo di figura-ponte tra oggettività e falsificazione. Qui, la commistione di dati veri e falsi viene amplificata, perché alcuni dei poeti antologizzati sono considerati apocrifi dallo stesso autore, che crea dunque una finzione nella finzione, con un complesso, ambiguo quanto efficace meccanismo a cannocchiale.

Versiones y subversiones (1971), infine, contiene *cánticos* e *plegarias* di apocrifi anonimi. In questo caso, risulta centrale il significato etimologico del titolo: *subversión*, nel senso di versione delle versioni – i testi sarebbero stati tradotti più volte –, che comporta l'alterazione del senso originario. L'opera intende trasmettere il concetto che ogni tentativo di interpretazione e di traduzione finisce per essere una *subversión*, uno snaturamento, perché inevitabilmente di allontana dall'originale. Insomma, l'antologia dà voce alla critica della critica letteraria, che era già emersa in *Jusep Torres Campalans*.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4352
Artifara, ISSN: 1594-378X

Imposible Sinaí (del 1967 ma pubblicato solo nel 1982), al contrario, è una miscellanea contestualizzata in modo storicamente credibile nella *Nota* e nel resoconto giornalistico della Guerra dei sei Giorni, anteposti ai testi raccolti. L'antologia contiene liriche, pochi passi in prosa, qualche lettera e un dialogo, i cui temi centrali sono la morte e il senso di appartenenza alla terra, l'indistinzione tra arabi e israeliani e dunque l'assurdità dello scontro, del dolore e della morte che ne conseguono e che coinvolgono inesorabilmente tutti, a prescindere dallo schieramento cui appartengono.

Sesión secreta (1965), poi, riporta la relazione del governante di un paese africano, deciso ad arginare i problemi connessi al sottosviluppo vendendo carne umana (quella dei neonati del suo Stato) alle nazioni industrializzate. Il resoconto, accompagnato da una serie di elementi paratestuali, viene supportato da dati concreti e da statistiche, evidentemente falsi. Il peculiare tipo di straniamento è sorretto dalla forte carica critica, concretizzata attraverso l'esasperazione della logica occidentale della domanda e dell'offerta. Il richiamo a *A modest proposal* di Jonathan Swift appare evidente, anche per il lettore meno informato.

Infine, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) concretizza un falso storico scoperto, che svela subito la propria natura fittizia. L'ironia amara, la tristezza e il peso ineludibile della Storia si avvertono sin dall'esordio, per cui alla repressione del tiranno assassinato segue l'altrettanto dura e inesorabile repressione attuata da coloro che l'hanno rimpiazzato. La *verdadera historia*, quindi, rappresenta un'alternativa (utopistica) che cessa di essere tale per la cecità degli individui.

Lo studio realizzato indentifica a definisce criticamente l'articolazione sapientemente differenziata delle tipologie di mistificazione messa in atto in maniera magistrale da Aub, sorprendente e allo stesso tempo complessa da interpretare. L'indagine capillare e sistematica svela la varietà delle modalità compositive di queste contraffazioni: ne riconosce l'impiego di accorgimenti volti a favorire la lettura non finzionale del testo fittizio, come la creazione di apocrifi (letterari o artistici), individuali o collettivi (le antologie), totali (inventati *ex-novo*) o parziali (rimaneggiamenti) e falsi storici; l'uso fondamentale di specifiche tecniche di scrittura, come il ricorso frequente a un paratesto articolato, che svolge una funzione chiave e consente all'autore di intervenire in veste di editore, di curatore, di antologo, per farsi garante della veridicità di quanto presentato, spesso combinato col topico della traduzione/pubblicazione del testo ritrovato.

Non va dimenticata, infine, la tecnica del distanziamento umoristico da temi dolorosi, che possono essere affrontati solo attraverso un filtro. Di fatto, l'elemento ludico svolge un ruolo fondamentale nella costruzione del contesto e dei paratesti di queste maschere, apocrifi e falsi aubiani. La vena scherzosa, che sconfina spesso nell'assurdo o nella visione utopistica, riflette un obiettivo preciso, ossia l'espressione della militanza cui si faceva riferimento in apertura.

Così, se Valle-Inclán negli *esperpentos* esprime la denuncia attraverso la deformazione grottesca della realtà, Aub con i suoi falsi offre spesso una realtà 'raddrizzata', che annulla la distorsione della società e del mondo del suo tempo, ne sottolinea l'assurdità e la precipita nel non-senso. Si tratta di falsi che tentano di riportare un ordine nella dimensione in cui si inseriscono, di ricondurre alla logica e all'integrità etica uno sviamento insostenibile.

D'altra parte, lo scrittore aveva affermato che l'umorismo rappresentava per lui un modo per gestire il dolore, uno stratagemma che gli consentiva di affrontare temi delicati con un certo distacco divertito o amaro, a seconda dei casi. La denuncia pulsa sempre dietro alle maschere, agli apocrifi e ai falsi aubiani, per proporre un mondo storicamente fittizio ma logicamente possibile e moralmente auspicabile, espressione di una tensione etica mai sopita nell'autore.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4352 iii
Artifara, ISSN: 1594-378X

Ecco, sono questi gli aspetti che consentono di misurare l'urgenza e la rilevanza dello studio delle falsificazioni di Max Aub e dell'importanza dei risultati sintetizzati in questo volume, frutto di un'indagine condotta con sicurezza e competenza, a partire dall'analisi esaustiva delle singole opere, per indagare quindi le tecniche e le strategie messe in atto dall'autore per plasmarle e le finalità letterarie ma anche sociali e umane che le sottendono: il libro assolve a questo difficile compito con lucidità critica, rigore metodologico, intelligenza brillante e una scrittura godibile. Tutti elementi preziosi, che permetteranno al lettore di orientarsi nella rete intricata di significati scoperti e occulti che caratterizza la ricca produzione di maschere, apocrifi e falsi aubiani.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4352
Artifara, ISSN: 1594-378X

Pedro Mairal, *Il gran surubì*, a cura di Luca Marzolla, traduzione italiana di Luca Marzolla, Roma, Ensemble, 2019, ISBN 9788868814668

NICOLE STELLA
Università Ca' Foscari di Venezia

Riassunto
Dopo una serie di romanzi e libri in versi, Pedro Mairal combina le precedenti esperienze letterarie ne *Il gran surubì* un'opera in sonetti dalla metrica e dal ritmo perfetti che non limitano però la creatività dell'autore e lo sviluppo coerente della trama. L'opera arriva in Italia alla fine del 2019 grazie all'edizione curata da Luca Marzolla per Ensemble. Al curatore e traduttore spetta dunque una grande sfida di riscrittura e adattamento dell'opera alla lingua italiana, conservando le sfumature culturali e la voce dell'autore ma anche il perfetto ritmo dell'opera.

Abstract
After a series of novels and books in verse, Pedro Mairal combines the previous literary experiences in *Il gran surubì*, a work in sonnets with a metric and perfect rhythm that do not however limit the author's creativity and the coherent development of the plot. The work arrives in Italy at the end of 2019 thanks to the edition curated by Luca Marzolla for Ensemble. The curator and translator therefore has a great challenge of rewriting and adapting the work to the Italian language, preserving the cultural nuances and the author's voice but also the perfect rhythm of the work.

Dopo una serie di romanzi come *Una noche con Sabrina Love (1998)*, *El año del desierto (2005)*, *Salvatierra (2008)*, *La uruguaya* (2016) e raccolte di poesie tra cui *Tigre como los pájaros* (1996), *Consumidor final* (2003), *Pornosonetos* (2003, 2005, 2008), Pedro Mairal (1970 -) combina le varie esperienze letterarie pubblicando nel 2013 un'opera narrativa in versi: *El gran surubì*. Il libro arriva quest'anno in Italia con il titolo letterale *Il gran surubì*, edito da Ensemble, curato e tradotto da Luca Marzolla.

Non parliamo di un qualsiasi libro in versi bensì di una serie di sessanta sonetti divisi in sei capitoli da dieci, tutti (o quasi) in endecasillabi canonici, con schema fisso di rime ABBA CDDC EFFE GG. La forma all'interno della quale Mairal si costringe però non limita la sua creatività. Le poche parole a disposizione rispetto ad un testo narrativo in prosa non impediscono lo sviluppo coerente della trama nel proliferare di elementi surreali e stranianti in un'opera che tende all'assurdo e ha un ché di teatrale.

La "novelita" come l'autore stesso la definisce, trova la sua ambientazione in un'Argentina distopica. Il protagonista viene infatti sequestrato assieme ai compagni di calcetto e

Nicole STELLA, "Recensione di Pedro Mairal, *Il gran surubì*, a cura di Luca Marzolla, traduzione italiana di Luca Marzolla, Roma, Ensemble, 2019, ISBN 9788868814668", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. V-VII.
Ricevuto il 07/02/2020 · Accettato il 03/06/2020

costretto a vivere nella foce del Rio della Plata dove si svolge la feroce caccia al Surubì, specie di enorme balena con baffi da pesce gatto a cui si ricorre per sopperire all'improvvisa mancanza di bestiame da allevamento. La deportazione di questi nuovi *desaparecidos* dà vita ad una colonia di uomini disperati dove tutto diventa lecito, una sorta di *Signore delle Mosche* in versione argentina dove la fame e la paura portano a galla gli istinti più reconditi degli uomini. I sei capitoli del libro scandiscono le varie fasi che segnano l'escalation delle vicende vissute dal protagonista e la sua fusione con la natura circostante: nel primo, il sequestro degli uomini; poi, l'inizio del lavoro nelle cucine della nave; nel terzo il coinvolgimento forzato del protagonista nella caccia all'enorme pesce in cui gli uomini muoiono di continuo sotto gli ordini di un comandante crudele che viene, alla fine del capitolo, ucciso dal suo stesso equipaggio; nel quarto gli uomini cucinano e mangiano il corpo del comandante e una volta scoperti vengono perseguiti dalla gendarmeria che li vuole giustiziare, ma ecco che il protagonista fugge, unendo il proprio destino a quello del surubì, e questo è anche il capitolo in cui conosciamo finalmente il nome del protagonista; la quinta parte vede Ramón sopravvivere a stento su una zattera trascinata dal pesce fino alla decisione di liberarlo e cercare rifugio a terra, in una zona boscosa; nell'ultimo capitolo appare l'unica presenza salvifica, una ragazzina, che ben presto però scompare lasciando di nuovo il protagonista al proprio destino.

La distopia presentata nel libro sembra evocare al tempo stesso un passato ancora vivo, quello della dittatura argentina e un futuro presagito, quello in cui il cambiamento climatico e il violento sfruttamento delle risorse naturali e animali portano ad una irreversibile modificazione degli ambienti, magari l'estinzione di alcuni animali, magari la mutazione e l'ingigantimento di alcuni pesci. C'è da dire che Mairal pare avere una particolare inclinazione per la catastrofe, per il mostrarci dove siamo stati e dove stiamo andando. Spesso le sue storie hanno il loro punto di partenza in una situazione di caos, una qualche catastrofe naturale causata forse dall'uomo, dalle istituzioni, dal potere, che ricorda vagamente le atmosfere apocalittiche di José Saramago. L'ultima parte del libro, in cui il protagonista si trascina da boschi a strade deserte in cerca di salvezza sembra tratta da un episodio di *The walking dead* e il finale delude le aspettative del lettore che sperava almeno in un lieto fine per il disgraziato Ramón Paz, nonostante questo ormai non sia più davvero un innocente (e lo era all'inizio?).

Il testo si fonda su una serie di giochi, echi e rimandi a opere di altri autori o a opere precedenti dello stesso Mairal, come il nome del protagonista che corrisponde allo pseudonimo usato dall'autore in *Pornosonetos*. Il tono è ironico, acre, il linguaggio è violento, privo di tabù. Il valore dell'opera sta proprio nello stridore del contrasto tra questo linguaggio e la musicalità perfetta dei sonetti, una contraddizione che costituisce essa stessa parte dell'ironia e del crudele sarcasmo della narrazione.

La traduzione di un testo come *Il gran surubì* presenta dei rischi, da una parte quello di storpiare dall'altra quello di parafrasare: Luca Marzolla accetta senza paura la sfida e trova un fortunato equilibrio tra le due. È palese che ci troviamo d'innanzi ad un'opera pressoché intraducibile e il traduttore non può che cercare un compromesso, sacrificando qualcosa. Marzolla ha giustamente deciso di immolare alcune parole, frasi, significati particolari, che in una traduzione più letterale avrebbero reso impossibile la restituzione del ritmo, della metrica e delle rime di Mairal che costituiscono gran parte del valore letterario del testo. Non vengono però tagliate le tante espressioni tipicamente argentine, la toponomastica e i realia che spesso vengono mantenuti, quando necessario con una nota a piè di pagina, o modificati con espressioni di significato adiacente quando indispensabili per mantenere la rima. Quello del traduttore è stato quindi un attento lavoro di riscrittura che nel suo risultato finale rispetta, ed imita con precisione, la voce dell'autore. Grande espediente e molto utile rimane inoltre il testo a fronte, che in particolare per le edizioni rivolte ai lettori di madrelingue romanze per i quali

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4197
Artifara, ISSN: 1594-378X

l'intercomprensione è più semplice, dà la possibilità di curiosare tra le parole e le frasi del testo originale senza però perdere per strada il senso e la trama.

Il gran surubì è un riassunto e un perfezionamento delle esperienze letterarie di Pedro Mairal che viene finalmente consegnato alla fruizione dei lettori italiani in una bella edizione che rende giustizia all'originale e permette di avvicinarsi all'opera dell'autore con fedeltà e trasparenza.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4197
Artifara, ISSN: 1594-378X

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Reseña bibliográfica
Félix San Vicente y Alfonso Zamorano Aguilar, eds., con la colaboración de Sergio Rodríguez Tapia, *Gramática y aprendizaje de lenguas. Enfoques gramatológicos, metalingüísticos y textuales*, Berlín, Peter Lang, 2018, 278 pp.

ISSN 1865-665X; ISBN 978-631 -74606 - 6 (Print); E-ISBN 978 - 3 631-75984 - 4 (E - PDF); E-ISBN 978 -3 - 631-75985 -1 (EPUB); E-ISBN 978 -3-631-75986-8 (MOBI); DOI 10.3726/b14295

CECILIA MANZIONE
Universidad de la República, Uruguay

Resumen
El libro se enmarca en la línea de los estudios gramatológicos, con especial atención a la relación de la gramática con el aprendizaje de lenguas, como indica el título: *Gramática y aprendizaje de lenguas. Enfoques gramatológicos, metalingüísticos y textuales*. La lectura de esta publicación es altamente interesante, ya que los artículos problematizan la enseñanza del español como segunda lengua desde el siglo XVII al siglo XIX en distintas culturas, con el aporte de textos que tratan la enseñanza del inglés a partir de lenguas europeas diversas y viceversa, que sirven para contextualizar la temática.

PRELIMINARES

La historia de la lingüística, constituida por la variedad de tradiciones y de productos lingüísticos de diversos contextos sociales y culturales, es el objeto de estudio de la historiografía lingüística como campo de investigación (Swiggers, 2009). Sin dudas, el libro que aquí se reseña es una contribución a la historiografía lingüística en tanto sus artículos exponen análisis sobre textos que forman parte de "una serie de experiencias metodológicas y formativas con la comparación entre lenguas y tradiciones gramatográficas diferentes" (p. 9).

Gramática y aprendizaje de lenguas. Enfoques gramatológicos, metalingüísticos y textuales es el resultado de un cuidadoso trabajo de compilación de investigaciones sobre experiencias pedagógicas, a cargo de dos editores, Félix San Vicente y Alfonso Zamorano Aguilar, distinguidos investigadores en el campo de la historiografía lingüística, con la colaboración de Sergio Rodríguez Tapia, profesor en ciencias del lenguaje en la Universidad de Córdoba (España). San Vicente, reconocido profesor del Dipartimento de Interpretazione e Traduzione de la Università di Bologna, es autor y coautor de múltiples artículos y libros, y coeditor de materiales de investigación sobre la enseñanza de español para italianos, además de coordinador de proyectos de investigación acerca de esta materia.

Por su parte, Zamorano Aguilar se desempeña como profesor de Lingüística General en la Universidad de Córdoba (España). Se ha dedicado a la investigación de la historiografía, la gramaticografía, la sintaxis y la teoría del caos. Su profusa producción académica abarca artículos y libros, solo y en coautoría, así como la coordinación de diversas publicaciones colectivas.

Cecilia MANZIONE, "Reseña de Félix San Vicente y Alfonso Zamorano Aguilar con Sergio Rodríguez Tapia, *Gramática y aprendizaje de lenguas. Enfoques gramatológicos, metalingüísticos y textuales*, Berlín, Peter Lang, 2018", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. IX-XVI.
Recibido el 03/01/2020 · Aceptado el 31/05/2020

ORGANIZACIÓN DEL LIBRO Y ASUNTOS SOBRE HISTORIOGRAFÍA LINGÜÍSTICA

La *Tabla de contenido* del libro orienta sobre su organización. A modo de introducción, aparecen dos textos: *Los editores y colaboradores/as de este libro* (nómina de los editores y los autores de los artículos con su respectiva filiación institucional, a saber, siete de universidades de España, seis de Italia, una de Francia y una de Alemania) y *Presentación.*

La obra, que, de manera general, gira sobre la enseñanza del español como segunda lengua en contextos socioculturales heterogéneos en el lapso que va del siglo XVII al siglo XIX, está dividida en tres capítulos, que se titulan: *Metalenguaje: génesis y adaptación* ("relativa al metalenguaje"), *Producción y series textuales: cuestiones teóricas y análisis de corpus / autores particulares* ("dedicada a los planteamientos metodológicos y ecdóticos para actuales proyectos de ediciones críticas") y *Textos inéditos, desconocidos y en estandarización* (que "incluye estudios dedicados a otras lenguas como el catalán, el inglés o el italiano que permiten establecer términos comparativos o abren una perspectiva historiográfica sobre la educación intercultural") (p. 14).

La Presentación hace hincapié en varios enfoques que ha tenido la enseñanza de las lenguas extranjeras y de las segundas lenguas en la cultura occidental. Los instrumentos didácticos como los libros se han concebido de acuerdo con los destinatarios, el contexto social y, en la época moderna, también con arreglo a los criterios de la institución educativa en la que se implementan las obras. Las gramáticas con sus distintos formatos y contenidos son las formas tradicionales en la didáctica de las segundas lenguas. Aún más: en el ámbito universitario del siglo XXI parecería que la gramática sigue siendo la base para el aprendizaje lingüístico "en términos funcionales de conciencia metalingüística y de propiedad lingüística comunicativa" (p. 10).

Esas gramáticas componen un corpus enorme en términos cuantitativos, más grande que el dedicado a la enseñanza de la lengua materna hasta mediados del siglo XIX y a partir de la mitad del siglo XX, lo que implica una contribución intercultural de gran valor y, fundamentalmente, un aporte a la concepción de la norma lingüística de la lengua a enseñar porque, en definitiva, las gramáticas para la enseñanza de las segundas lenguas cumplen el papel de difusores de la norma.

Para la historiografía lingüística es elocuente que en los años sesenta del siglo XX, pero, especialmente, en los finales de los ochenta, las obras dedicadas al aprendizaje de segundas lenguas hayan despertado la atención de la gramaticografía y de la metalexicografía. Las exploraciones historiográficas dedicadas a este tópico se pueden diferenciar por lenguas, por temas, objetivos o enfoques, y las preocupaciones nacionalistas subyacentes en la enseñanza de las segundas lenguas han estimulado las observaciones lingüísticas referidas a la pronunciación, ortografía, morfología y clases de palabras.

Aunque desde los últimos años del siglo XX la historia de la gramática ha adquirido interés en el ámbito de la lengua española, "no disponemos de una obra que abarque toda la historia de la gramática" (p. 11). Tradicionalmente, diversos autores han abordado el estudio de las categorías gramaticales; sin embargo, los editores señalan que el término "historia" se halla solo en Calero Vaquera (1986) en el abordaje del período 1847-1920. Asimismo, es insoslayable el valor historiográfico de la obra de Ramajo Caño (1987) sobre las gramáticas de Nebrija y Correas, los escritos de Gómez Asencio (1981) para el período 1771-1847 y Gómez Asencio (2006a; 2006b; 2011) para las gramáticas de las segundas lenguas, de Sánchez Pérez (1992) para el español como L2, de Niederehe (1994) y de Esparza Torres *et al*. (2008) para la bibliografía de la lingüística.

En lo que refiere a la lengua italiana, en particular a la italianística, la historia de la gramática no ha sido relevante hasta las observaciones de Catricalà (1991; 1995) (dedicados a la gramática escolar), el manual de Fornara (2005) (que contiene una breve historia de la

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4143
Artifara, ISSN: 1594-378X

gramática italiana) y el trabajo de Demartini (2014) (concentrado en la primera mitad del siglo XX). No obstante, las indagaciones sobre las segundas lenguas fueron abordadas recién por Palermo y Poggigalli (2010) que realizaron una historia desde el siglo XVI hasta la actualidad. También son representativos algunos estudios historiográficos consagrados al aprendizaje de una L2 por parte de los estudiantes europeos, como los de Fisher (2004) y Valdés Melguizo (2017) sobre las gramáticas del francés para españoles; los de Minerva y Pellandra (2007) sobre el francés para italianos; del italiano para ingleses en Pizzoli (2004); del italiano para franceses con Mattarucco (2003); del inglés para italianos de Vicentini (2004-2005) y de Nava (pp. 189-208); del inglés para españoles con Lombardero (2015); del catalán para italianos en Ripa (2014 y pp. 239-276); y del español para italianos con Lombardini y San Vicente (2015), con Lombardini (2016), con Martínez - Atienza (pp. 133-148) y con Gaviño (pp. 85-103).

En los textos estudiados en estas obras no se puede soslayar la presencia del paradigma grecolatino antes de que comenzara la divulgación del modelo gramatical de la lengua materna ni la importancia de los procesos de gramatización y gramaticalización de la lengua hablada. Pero una cuestión fundamental es que "todas contienen una teoría lingüística subyacente", por lo que es posible identificar "posiciones teóricas implícitas, tradicionales o innovadoras, según los contextos culturales (p. 12). ¿Por qué es una cuestión fundamental? El planteo que realizan los editores es interesante porque, en general, los docentes utilizan esos textos en sus aulas persiguiendo meramente los "fines prácticos" (p. 12), sin tener en cuenta qué sostén teórico contienen.

Hay asuntos sobre las gramáticas de L2 de las lenguas europeas (especialmente de español, francés, inglés e italiano) que merecen una consideración con perspectiva historiográfica, entre otros, los dos que plantea Nava (pp. 189-208), uno en relación con la dependencia del modelo teórico respecto a la tradición grecolatina y otro con la dependencia del modelo teórico en referencia a la lengua nativa. Con todo, existen otros temas para profundizar que "podrían introducirse en la formulación de un proyecto historiográfico para el estudio de las gramáticas de las L2": la "identificación del canon europeo de la tradición", "la especificidad en tanto que gramática para L2", los "aspectos estructurales", las "voces del texto", la "variedad de géneros didácticos" discutidos por Gabilan (pp. 21-38), la "especificidad pedagógica en relación con el destinatario y con el grado de escolarización", las "oposiciones entre gramática descriptiva y gramática prescriptiva u oralidad y escritura" consideradas por Gómez Asencio y Quijada (pp. 105-132), y la "'norma lingüística'", que ha tenido enfoques enfrentados en la consideración de su valor prescriptivo (p. 13).

Otros aspectos clave para la exploración historiográfica desde perspectivas diferentes son los referidos a la extensa geografía americana y europea, en la que la lengua de referencia es el español L1 o L2. El vínculo entre categoría / nomenclatura y la metalingüística constituye uno de los contenidos medulares de la historiografía porque "precisamente de la complejidad y especificidad del metalenguaje derivan los perfiles didácticos de textos destinados a los diferentes grados de instrucción" (p. 13). El enfoque metalingüístico se hace necesario para estudiar algunas categorías, por ejemplo, las referidas a los verbos, a pesar de que se apoyan en los conocimientos de la lengua latina. Justamente, Seilheimer (pp. 149-171) interpela sobre la influencia de las gramáticas latinas en las romances. La imprecisión en la nomenclatura de las formas nominales requiere un estudio que trascienda lo estrictamente lingüístico y que se dirija a lo metalingüístico.

Un punto particular atendido por Gómez Asencio y Quijada (pp. 105-132) vinculado con la metalingüística se da cuando en la serie textual de un autor aparecen "incomprensibles transformaciones no siempre debidas a la voluntad del editor". La relevancia historiográfica depende del "exacto conocimiento textual" que supone "la secuencia histórica de paradigmas e ideas lingüísticas en las que surge, facilitando el reconocimiento de las relaciones con otras

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4143 xi
Artifara, ISSN: 1594-378X

obras, y con aquellos textos gramaticales que se sitúan en la tradición del español como segunda lengua (Castillo & San Vicente 2016, Lombardini y Polo en este volumen" (p. 14).

LOS TRES CAPÍTULOS Y LOS ARTÍCULOS DEL LIBRO

El capítulo titulado *Metalenguaje: génesis y adaptación* contiene dos artículos: el de Jean-Pierre Gabilan y el de Micaela Rossi. Gabilan en *Why an explicative gramar?* (pp. 21-38) examina la necesidad de una gramática explicativa en la enseñanza de las segundas lenguas, tomando como referencia la enseñanza del inglés. Gabilan se cuestiona: "How can language teaching benefit fron advances in the field of linguistics?" (p. 36). La enseñanza de una lengua se beneficia de los estudios lingüísticos. Entonces, a la gramática tradicional, basada en reglas y excepciones se debe contraponer la gramática de corte científico, basada en el sistema de la lengua. La gramática forma parte de la lingüística y, como tal, debe introducirse en la enseñanza de la lengua pero no como un objetivo en sí mismo, sino desarrollando paulatinamente el rol que tiene en el aprendizaje de una lengua. Desgraciadamente, en las escuelas primarias y secundarias, con la implementación del Marco Común Europeo, la gramática es lo último que se atiende en la lista de prioridades.

El artículo de Rossi, titulado *Metafore e modelli nelle teorie linguistiche: dal dibattito scientifico alla divulgazione nei manuali per l´insegnamento del "Français Langue Étrangère"* (pp. 39-55) estudia la dinámica semiótica y cognitiva de la creación y la divulgación de la metáfora en el lenguaje especializado, particularmente, en el campo de la lingüística, como se puede apreciar en soportes didácticos (las gramáticas o manuales) para Francés Lengua Extranjera (FLE). La metáfora es una herramienta para la apropiación de conceptos técnicos en los paradigmas científicos dominantes de ciertos períodos, ya que su potencial es sustancial en la creación y organización de la terminología especializada. El estudio de la terminología metafórica de los manuales en sus diversas formas y funciones ofrece elementos de reflexión para la didáctica de las lenguas. Rossi advierte: "Per terminare con una metafora, questo studio non è che la piccola punta di un iceberg, la parte visibile di un grande lavoro che resta da fare" (p. 53).

El capítulo *Producción y series textuales: cuestiones teóricas y análisis de corpus/ autores particulares* presenta cinco contribuciones: de Hugo Lombardini, de Victoriano Gaviño Rodríguez, de José J. Gómez Asencio y Carmen Quijada Van den Berghe, de María Martínez-Atienza y de Andrea Seilheimer.

Lombardini, en *La edición (¿crítica?) de gramáticas antiguas: cuestiones previas* (pp. 59-83), se hace seis preguntas: "1. ¿para qué editar un texto antiguo?; 2. ¿en qué se diferencia editar una gramática de editar una obra literaria?; 3. ¿qué tipo de edición es la más adecuada para una gramática antigua?; 4. ¿qué entendemos por aparato de nota?; 5. ¿qué papel cumple la tradición científica en la edición de una gramática?; y 6. ¿qué posibilidades ofrecen las nuevas tecnologías a unas ediciones como las que aquí se prospectan?" (p. 61). Todas estas cuestiones obligan al editor de gramáticas antiguas a sopesar qué lugar tendrá su trabajo, porque es importante tener en cuenta el destinatario (generalmente, culto), si es una obra impresa o manuscrita, si es una edición única o múltiple, si es un texto original o una traducción, y, entre otras cosas, si es una edición crítica, facsímil, sinóptica, paleográfica, hipertextual.

El artículo de Gaviño, *Mattia Pizarro y el papel de su "Metodo teorico-pratico per imparare la lingua spagnuola" en la enseñanza del español para italianos entre finales del siglo XIX y principios del XX* (pp. 85-103) rescata para la historiografía lingüística la figura del chileno Mattia Pizarro y su manual, que incluye un método. El autor se propone: "a) describir su obra y distintas ediciones, estructura, metodología, destinatarios, fuentes, y b) valorar el alcance de sus trabajos en el terreno de la didáctica de las lenguas, en específico, en la del español para italianos entre finales del XIX y principios del XX" (p. 85). El libro de Pizarro fue utilizado para el aprendizaje de la lengua hablada por parte de comerciantes e inmigrantes con un método

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4143
Artifara, ISSN: 1594-378X

sencillo y práctico, lejos de los tratados de gramática teórica que planteaban los problemas de comunicación del contacto de los europeos en América.

Gómez Asencio y Quijada muestran cómo el manual / gramática de español para la enseñanza del español lengua extranjera de A.-L. Josse, publicado en Inglaterra se difundió por Europa y en Estados Unidos entre los últimos años del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. El referido artículo se titula *A.-L. Josse: un viaje por la enseñanza del español como lengua extranjera en Europa y Estados Unidos (1797-1832)* (pp. 105-132) y presenta un conjunto de obras que configuran una "'serie' (Hassler 2002 y Swiggers, 2012)" (p. 105), es decir, una secuencia de textos en torno a un autor, texto principal, o a escuelas que adaptan o modifican la obra inicial. La serie de Josse fue un aporte a la didáctica del español para los que conocían el francés y para aquellos para los que el español constituiría una segunda lengua extranjera. El sistema facilitador del aprendizaje consistió básicamente en la enumeración de reglas y en una técnica de "reenvíos de las reglas a los ejercicios, y desde estos hasta aquellas" (p. 128). La serie estudiada por Gómez Asencio y Quijada es previa a 1841, año de fallecimiento de Josse.

El artículo *Gramáticas de español para italófonos en la primera mitad del siglo XX: análisis del estudio del verbo* (pp. 133-148) de Martínez-Atienza se encuadra en la denominada Historiografía de la Lingüística Interna, ya que se centra en la relación entre el mensaje y el receptor, según el planteo de Zamorano Aguilar (2012). El trabajo analiza el tratamiento de las "categorías de tiempo gramatical, aspecto gramatical y modalidad, por un lado, y el tratamiento que reciben las perífrasis verbales, por otros" (p. 134). El corpus está constituido por diez gramáticas de enseñanza de español para italófonos publicadas en Italia en la primera mitad del siglo XX. Los diez libros utilizan el criterio del tiempo gramatical y de la modalidad para caracterizar las formas verbales del español y del italiano; sin embargo, el aspecto no es atendido por todos. La modalidad es utilizada para explicar algunos fenómenos del modo indicativo y del subjuntivo, así como fenómenos temporales. El término "perífrasis verbal" y su observación como construcción verbal característica del español y del italiano no aparecen en ninguna de las diez gramáticas. Por último, se señala que a pesar de que estas gramáticas están escritas en y por italianos, toman la tradición española para el estudio del verbo.

Seilheimer con su artículo *La tradition de l'"Ars minor"de Donat dans l'"Introduction en la langue espagnolle" (1608) et la "Nouvelle grammaire italienne et espagnole" (1624) de Jean Saulnier* (pp. 149-171) estudia la tradición de las gramáticas, entendiendo el término como "une ligne de recherche (ou d'enseignement), qui se rattache à un ouvrage particulier ou à un ensemble d'ouvrages, ou à quelques éléments de doctrine. De cette façon, une tradition constitue une configuration historique de certains intérêts" (tomado de Swiggers, 1991: 139 -140) (p. 150). La estructura y las partes de la oración fueron los asuntos que las gramáticas romances recogieron de la latina. Unos de los manuales más importantes son los de Donat, *De partibus orationis Ars minor*, de aproximadamente 350 DC y *Ars maior,* de 360 DC. Particularmente el primero fue un trabajo de referencia por su gran distribución incluso en la Edad Media. Su método se basaba en la pregunta / respuesta y estaba destinado a los principiantes en el aprendizaje de la lengua. Es notoria su influencia sobre las dos gramáticas pedagógicas bi y trinlingües de Jean Saulnier, *Introdution en la langue espagnolle* (1608) y *Nouvelle grammaire italienne et espagnole* (1624) que se usaron para los hablantes de francés que querían aprender rápidamente español y / o italiano durante el siglo XVII. Seilheimer sostiene: "Mais dans les domaines où les grammaires ne partagent pas de point communs, Saulnier prend ses propres pas et s´écarte de la tradition latine de Donat" (p. 167). Claro, con el devenir de los tiempos, Saulnier tuvo que incorporar nuevas perspectivas en la presentación de los temas gramaticales.

El capítulo *Textos inéditos, desconocidos en estandarización* presenta trabajos de Alberto Lombardero Caparrós, Andrea Nava, Anna Polo y Valentina Ripa. El artículo *El aprendizaje y la enseñanza del idioma inglés en la España del siglo XIX: los "Cuadernos de ejercicios de composición*

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4143

Artifara, ISSN: 1594-378X

en inglés" de Dolores Balanzat y Bretagne (pp. 175-187) de Lombardero Caparrós analiza lingüísticamente el contenido de los *Cuadernos* y contrasta la metodología de ese material didáctico con la de otros para la enseñanza del inglés de la misma época. Los siete *Cuadernos* fueron escritos exclusivamente para la Corte real de España entre 1862 y 1865. Por tanto, es necesario el acercamiento a quién los escribió, quién enseñó y quién aprendió con ellos. Por otro lado, "cabe recordar que la principal lengua extranjera objeto de estudio de los españoles, en aquel tiempo, era el idioma francés como así lo demuestra la extensa publicación de manuales durante todo el siglo XIX" (tomado de Fisher *et al*., 2004) (p. 176). Los *Cuadernos*, en fin, configuran un aporte infrecuente para la historiografía lingüística ya que con ellos se comienza a echar luz sobre el estudio de la enseñanza del inglés en diversos ámbitos en el contexto histórico y pedagógico de España en la segunda mitad del siglo XIX.

Nava en *English pedagogical grammaticography for University students in Europe* (pp. 189-208) propone una mirada a las gramáticas pedagógicas de inglés, especialmente a las publicadas fuera del Reino Unido y de Estados Unidos, dirigidas a los estudiantes no hablantes nativos de inglés, estudiantes universitarios de idioma y literatura ingleses. El autor señala: "Several Europeans countries have long–standing English grammaticographical tradition drawing on scholarly linguistic studies" (p. 190). El género de las gramáticas pedagógicas se ha desarrollado en los últimos cien años en Europa, tomando como referencia las experiencias pedagógicas locales. El artículo estudia la estructura, la organización, y la razón lingüística y pedagógica de tres gramáticas para estudiantes universitarios de tres países diferentes (Italia, Francia y España) en los novísimos quince años, tomando en cuenta que en Italia, las gramáticas pedagógicas para estudiantes universitarios no se publicaron hasta fines del siglo XX, cuando comenzó el desarrollo de la disciplina "English language and translation". La investigación sobre el metalenguaje usado en la conceptualización de la agramaticalidad apunta a diferenciar las gramáticas producidas en italiano de aquellas producidas en contextos con tradición gramatográfica para universitarios.

Polo presenta *Le "annotationi" de Gauges de' Gozze da Pesaro: estudio preliminar y edición* (pp. 211-237) que analiza *Le annotationi di Gauges de' Gozze da Pesaro in materia di lingua toscana sopra una certa grammatica spagnola e italiana* publicadas en Siena en 1631, pero con escaso éxito editorial. Las *Annotationi* consisten en ciento catorce notas donde el autor comenta algunas cuestiones lingüísticas aparecidas en la primera edición de la *Gramatica spagnola e italiana* de Franciosini, publicada en Venecia en 1624. La comparación de las *Annotationi* con las dos primeras ediciones de Franciosini y el *Vocabolario* de la Crusca "ha mostrado una postura ambivalente de Franciosini, que acepta las propuestas de Gozze incluyéndolas en el texto de 1638 en, aproximadamente, la mitad de los casos" (p. 217). Además, los datos indican que "las enmiendas realizadas en el texto de 1638 según las anotaciones de Gozze están relacionadas con cierto acercamiento a la norma establecida por la Crusca" (pp. 217-218). En el ámbito de la historiografía lingüística, es muy destacable esta primera aproximación a la obra de Gozze, y sus repercusiones en la pedagogía lingüística de la época.

Ripa en su trabajo *Tre grammatiche della lingua catalana pubblicate in Italia del primo Novecento* (pp. 139-276) contribuye al estudio de los manuales de gramática de catalán para italianos, escritos por Venanzio Todesco, Gaetano Frisoni y Alfredo Giannini, publicados entre 1910 y 1921. Ripa afirma: "Le tre grammatiche, nel contesto pionieristico in cui furono redatte, sono importanti sia se le consideriamo nell'ambito degli studi di iberistica e di didattica delle lingue straniere in Italia, […] ad affermare internazionalmente l'idea del catalano contemporaneo come lingua di cultura europea […]" (p. 272). Estos libros evidencian no solo el interés por el catalán que había en Italia en la época, sino también el significado desde una perspectiva cuantitativa, ya que las primeras gramáticas catalanas –que en este caso son tres– para hablantes extranjeros datan de principios del siglo XX. Como forma de ubicar estas

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4143
Artifara, ISSN: 1594-378X

publicaciones, la autora se extiende sobre la situación del catalán en el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX.

En definitiva, por contener trabajos de investigación de especialistas en historiografía lingüística provenientes de diferentes áreas geográficas y lenguas, la obra editada por San Vicente y Zamorano Aguilar integra la bibliografía indispensable de la especialidad.

Bibliografía

CALERO VAQUERA, María Luisa (1986) *Historia de la gramática española (1847-1920) de A. Bello a R. Lenz*, Madrid, Gredos.

CASTILLO PEÑA, Carmen y Félix SAN VICENTE (2016) "La tradizione grammaticale dello spagnolo in Italia", *Epigrama* [www. epigrama.eu]

CATRICALÀ, Maria (1991) *Le grammatiche scolastiche dell´italiano edite dal 1860 al 1918*, Firenze, Accademia della Crusca.

—— (1995) *L'italiano tra grammaticalità e testualizzazione. Il dibattito linguistico-pedagogico del primo sessantennio postunitario.* Firenze: Studi di Grammatica Italiana, Accademia della Crusca.

DEMARTINI, Silvia (2014) *Grammatica e grammatiche in Italia nella prima metà del novecento. Il dibattito linguistico e la produzione testuale*, Firenze, Franco Cesati.

ESPARZA TORRES, Miguel Ángel *et al* (2008). *Bibliografía temática de historiografía lingüística española. Fuentes secundarias (BiTe)* 2 vols., Hamburgo, Helmut Buske.

FISCHER HUBERT, Denise *et al*. (2004) *Repertorio de gramáticas y manuales para la enseñanza del francés en España (1565-1940)*, Barcelona, PPU.

FORNARA, Simone (2005) *Breve storia della grammatica italiana*, Roma, Carocci.

GÓMEZ ASENCIO, José J. (1981) *Gramática y categorías verbales en la tradición española (1771-1847)*, Salamanca, SPU.

GÓMEZ ASENCIO, José J., dir. (2006a) *El castellano y su codificación gramatical. Volumen I. De 1492 (De Nebrija) a 1611 (John Sanford)*, Salamanca, Fundación Instituto castellano y leonés de la lengua.

—— (2006b) *El castellano y su codificación gramatical. Volumen II. De 1614 (B. Jiménez Patón) a 1697 (F. Sobrino)*, Salamanca, Fundación Instituto castellano y leonés de la lengua.

—— (2011). *El castellano y su codificación gramatical. Volumen III. De 1700 a 1835*, Salamanca, Fundación Instituto castellano y leonés de la lengua.

HASSLER, Gerda (2002) "Textos de referencia y conceptos en las teorías lingüística de los siglos XVIII y XVIII", en M. A. Esparza Torres, B. Fernández Salgado y H.-J. Niederehe, eds., *SEHL 2001. Estudios de historiografía lingüística. Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, Hamburg, Helmut Buske, pp. 559-586.

LOMBARDERO, Alberto (2015) *The Historiography of English Language Teaching in Spain: A Corpus of Grammars and Dictionaries (1769-1900)*, Tesis doctoral, [http://www.tdx.cat/handle/10803/318808] (05/06/2020)

LOMBARDINI, Hugo y Félix SAN VICENTE (2015) *Gramáticas de español para italófonos siglos XVI-XVIII). Catálogo crítico y estudio*, Münster, Nodus Publikationen.

LOMBARDINI, Hugo (2016) *Gramáticas de español para italófonos (1801-1875). Catálogo crítico y estudio*, Bologna, Clueb.

MATTARUCCO, Giada (2003) *Prime grammatiche d'italiano per francesi (secoli XVI-XVII)*, Firenze, Accademia della Crusca.

MINERVA, Nadia y Carla PELLANDRA, a c. di (1997) *Insegnare il francese in Italia. Repertorio analitico di manuali pubblicati dal 1625 al 1860*, Bologna, Clueb.

NIEDERHE, Hans-J. (1994) *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español. Desde los principios hasta 1600 (BICRES I)*, Amsterdam, John Benjamins.

PALERMO, Massimo e Danilo POGGIOGALLI (2010) *Grammatiche di italiano por stranieri dal 500 ad oggi. Profilo storico e antologia di testi commentati*, Pisa, Pacini.

PIZZOLI, Lucilla (2004) *Le grammatiche d'italiano per inglesi (1565-1776). Un'analisi linguistica*, Firenze, Accademia della Crusca.

RAMAJO CAÑO, Antonio (1987) *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

RIPA, Valentina (2014) "Alfredo Giannini y sus manuales de gramática española", en F. San Vicente, A. L. de Hériz, E. Pérez Vázquez, eds., *Perfiles para la historia y crítica de la gramática del español en Italia: siglos XIX y XX. Confluencias y cruces de tradiciones gramatográficas*, Bologna, Bononia University Press, pp. 241-262.

SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino (1992) *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, SGEL-Educación.

SWIGGERS, Pierre (1991) "La tradition de l'Ars de Donat et les premières grammaires vernaculaires du français: un moment de conversion", en W. Dahmen, G. Holtus, J. Kramer, M. Metzeltin und P. Wunderli, eds., *Zur Geschichte der Grammatiken romanischer Sprachen. Romanistisches kolloquium IV*, Tübingen, Narr, pp. 139-159.

—— (2009) "La historiografía de la lingüística: apuntes y reflexiones", *Revista argentina de historiografía lingüística*, I.1, pp. 6-76.

—— (2012) "Historiografía de la gramaticografía didáctica: apuntes metodológicos con referencia a la (historia de la) gramática española y francesa", en N. Vila Rubio, ed., *Lengua, literatura y educación en la España del siglo XX*, Bern, Peter Lang, pp. 15-37.

VALDÉS MELGUIZO, Irene (2017) *La gramática en la enseñanza del francés como lengua extranjera en España (siglos XVI-XX): adaptación, contrastividad y contextualización. Estudio especial de la morfología verbal*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.

VICENTINI, Alessandra (2004-2005) *Anglomanie settecentesche: le prime gramatiche d'inglese del Settecento italinao*, Tesis doctoral, Università degli Studi di Milano.

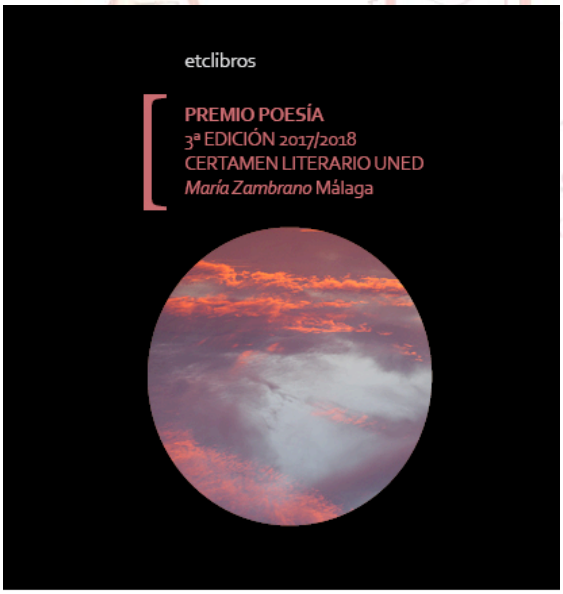
ZAMORANO AGUILAR, Alfonso (2012) "Teoría del caos e historiografía de la lingüística. Una interpretación", *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, 22, pp. 243-298.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4143
Artifara, ISSN: 1594-378X

Amaro: Mitología y zoología simbólica para viajar al centro del dolor humano

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ
Universidad de Málaga

Resumen
Reseña de *Amaro*, de Jesús Baena Criado, Málaga, El Toro Celeste, 2018, 52 páginas, ISBN: 978-84-948092-8-6, precio: 10 euros



Abstract
Review of *Amaro*, by Jesús Baena Criado, Málaga, El Toro Celeste, 2018, 52 pages, ISBN: 978-84-948092-8-6, prize: 10 euros

Jesús Baena Criado (1992), poeta malagueño y, por más señas, investigador y divulgador de la Retórica en todas sus formas desde hace ya varios años[1], consiguió con este libro, que se titula —como bien apuntaba la crítica Rosa Romojaro en su prólogo— *Amaro* por tantos y tantos motivos, ganar el III Premio de Poesía María Zambrano de la UNED. Este poemario, de difícil definición, podría insertarse, a mi parecer, dentro de la extensa y, a la par, nebulosa tradición de los poemas narrativos, en la línea de obras como *El Paraíso perdido* (1667), de John Milton, o *La tierra baldía* (1922), de T. S. Eliot, por suponer la presente experiencia para el yo lírico y, por extensión, para su autor, una suerte de *translatio* de sí mismo, puesto que el dolor que estos versos encierran en cada sílaba es tan profundo y tan inmenso que no puede caber en la visión particular del poeta que escribe y, por lo tanto, debe este extrapolarse hasta mitificarse o simbolizarse y, en consecuencia, universalizarse.

Esta *translatio*, pues, se ve revertida en los ecos del abad Amaro, quien lograra contemplar, según la leyenda cristiana, la Ciudad del Paraíso durante unos instantes tan solo, aunque estos se trocaron luego en una eternidad expansiva y devastadora, como recuerda la profesora Romojaro: "[…] llega, tras numerosas «peripecias», siguiendo la ruta del Sol, a aquella Ciudad del Paraíso, donde la simple visión de sus amenos secretos trocó los segundos de contemplación en instantes centenarios" […](p. 10). Así, de hecho, lo recoge a todas luces el propio inicio del "Canto II":

[1] Ha sido, así, formador en diversas universidades y centros educativos, de entre los cuales pudiera destacarse la Universidad de Málaga, la Universidad de Sevilla, la Universidad de Lyon o la ESIC Business & Marketing School, entre otros.

Pedro J. PLAZA GONZÁLEZ, "*Amaro*: Mitología y zoología simbólica para viajar al centro del dolor humano", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. XVII-XXI.
Recibido el 01/05/2020 · Aceptado el 10/06/2020

> La ciudad ha muerto entre sus muros:
> la hora febril del agua rota alcanza la arena en la bahía,
> donde el muslo se baña en el acero del escombro.
> ¿No estaban allí los jardines donde el pámpano se rizaba en la sien embriagada
> de los jóvenes? De sus palmas y naranjos reconozco un madero sin ramaje
> y retorcido. (p. 33)

Efectivamente, tal y como puede observarse en este fragmento con una claridad insinuada, lo vegetal —motivo común, por cierto, entre los poemas narrativos citados anteriormente y otros tantos— posee, asimismo, una enorme importancia en el desarrollo de *Amaro*, en tanto que el paisaje urbano, devorado y subordinado por el avance imparable de la vegetación, refleja constantemente, en realidad, el estado de la relación que en este tiempo sin tiempo sostienen los amantes, de manera que la expresión de esta se produce a través de un cauce indirecto y, sin embargo, muy visual. De este modo, confluyen, en perfecta armonía corporal y en sincronía absoluta, tres planos diversos pero complementarios, a saber: el vegetal, el urbano y el somático, los cuales recrean una innovadora versión de la *descriptio puellae*:

> Camino donde brotan malvas en la arteria verde de los parques,
> aquí donde el naranjo ha sido antes corazón y uva en nuestras bocas;
> ahora es azahar el olvido que me niega; camino y no te reconozco
> en los jardines, en las palmas que de agua hacen la orilla,
> en tu voz que hiere ausente la huella del bálsamo que la pérdida señala. (p. 23)

En otro orden de cosas, resulta, a mi juicio, harto interesante, como antes adelantaba, la presencia velada de la mitología en no pocos pasajes del libro, mitología de la cual Baena Criado se ha mostrado buen conocedor y certero catalizador. En este sentido, por ejemplo, puede apreciarse la imagen fantasmal de la amada en una cercanía distante, que torna y retorna, recordando, quizás, a Eurídice; y ahora sí se entiende por qué el poeta, como Orfeo, canta esta larga letanía, ensamblándola pacientemente con el espacio que lo rodea, mientras espera e invoca su regreso. No obstante, esta reminiscencia se entremezcla, al mismo tiempo, con la de Perséfone, ya que es, precisamente, la amada quien trae la primavera al mundo y quien trae el renacer al poeta e, incluso, a sí misma:

> Pero tú siempre regresas: vuelve tu cabello que florece en trigo
> coronado de las flores estivales, jardín que se desliza delicado
> sobre los tiernos campos de tu frente; vuelven tus ojos
> como dos acequias de agua pura que riegan la raíz almibarada
> que nace de tus labios;
> y el sol, labrando tu piel como a la tierra,
> cubriendo tu cuerpo con la suave tela de su manto,
> dorada espiga que incendia el vientre,
> el sol también regresa. (p. 24-25)

Por otro lado, surge el recuerdo ardiente de Prometeo, con objeto siempre de simbolizar el robo de lo divino, pero ¿qué es exactamente lo divino en esta ocasión, en este contexto? Intuyo que lo divino para Jesús Baena obedece, en primera instancia, al amor que el yo lírico, esbozado aquí con el tópico del *homo viator*, ha portado consigo, pese a la consciencia firme e innegable de que este, en el fondo, no le corresponde ni le pertenece a él. En segunda instancia, y como se sugiere en el "Proemio" que inaugura el conjunto, intuyo que lo divino obedece al

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4455
Artifara, ISSN: 1594-378X

propio lenguaje poético, que el vate siente, en su fuero interno, como lengua de los dioses. Así, estos dos materiales acaban convergiendo en la temporalidad del amor y de la escritura:

> Yo robé ese fuego que latía en tu entraña
> y por seis meses encendí una hoguera cada día
> en este hueco inhabitado de mi pecho […] (p. 25)

Al igual que hubo de suceder con la contemplación de la Ciudad del Paraíso, el deseo y el ansia del contacto con el amor y con la poesía se transforman, inmediatamente, tras su consecución, en miedo estremecedor y en fuga irrefrenable, y el sueño, entonces, se desvanece en el silencio. Todo paraíso que se precie —y si no que les pregunten a los Buendía en *Cien años de soledad*— debe ser destruido por quienes lo habitaron:

> Tanto ardía en mí tu nombre, tanto, que solo el silencio era sutura;
> qué hacer sino huir de llama tan viva
> y acallarte en los paseos bordeados de jazmines […] (p. 26)

Baste destacar, por último, al menos en el derrotero mitológico, la construcción semejante a *La Ilíada* del "Canto I" y la construcción semejante a *La Odisea* del "Canto II", en tanto en cuanto el "Canto I" cuenta una fiera batalla de amor, una lucha interna, y el "Canto II", a su vez, narra un regreso lleno de dolor. Además, la figura de Odiseo, oculta bajo el disfraz de Nadie, sirve a Baena Criado para borrar de su personal poema narrativo cualquier rastro de sí mismo tras alcanzar el conocimiento a través de lo poético, y para tratar de aceptar y comprender, otra vez, la más íntima raíz de su derrota —*Raíz de mi derrota* se llamó su primer libro—, la cual tal vez yazca, a pesar de su tentativa de negación, entre las flores, como la tumba de Werther que imaginara Goethe, o en las profecías fúnebres de Tiresias:

> Pero si algo quedara, no dejes crecer las flores que anunciarán mi muerte,
> ni me abandones a la esperanza de lo que nunca va a llegar;
> si algo quedase déjame decirte que mi nombre es Nadie,
> porque en nadie me he convertido y en mí tu silencio será un salmo. (p. 38)

De otra parte, en el plano simbólico, empero, los animales pueblan a sus anchas *Amaro*, y lo hacen, curiosamente, para articular, en este viaje poético e iniciático, la entraña fiel del dolor humano que surge del tópico del amor irrefrenable e imposible. De esta guisa, en el "Canto I" el perro se usa para bosquejar el desgarro sin miramientos de la carne, su apertura en canal, en tanto que el toro se utiliza para enmarcar el recuerdo punzante de la amada, detonante, a fin de cuentas, de la voz que brota de entre las tinieblas para fundirse con los motivos marinos que se extraen del referente espacial real, esto es, la propia Málaga:

> […] muerde mi piel su espuma como un perro en rabia
> que clava sus colmillos crudos en mi carne;
> así tu recuerdo como un toro tras la tráquea: un grumo
> de mar y de noche por mi sangre, una grieta en mi costado
> que cruza la marea hasta mi garganta. (p. 24)

Posteriormente se repite, de forma algo más disimulada, la misma imagen zoológica, que ya no necesita de explicación alguna, puesto que el autor, orfebre preciso, sabe que el lector ahora conoce la asociación negativa que él ha establecido *a priori* para la combinación simbólica que

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4455
Artifara, ISSN: 1594-378X

emana del toro y del perro. Le resulta, por ende, mucho más provechoso continuar dilucidando un *locus amoenus* que posee, creo, las características exactas no del mundo real, que es insuficiente, sino del mundo hadado: es bello, sí, pero también es cruel:

> La noche era un toro negro de cuernos estrellados huyendo veloz
> de la hambrienta jauría de la aurora, y entre la hierba azul yo te cantaba […] (p. 28)

Otros símbolos animales, sin embargo, sí que se posicionan en la línea que ha dispuesto, siglo a siglo, la tradición y, justamente por eso, requieren en el texto de un desarrollo menor, siendo suficiente, aun, la mera mención, como ocurre con la gacela lorquiana, venida desde la tradición sefardí, heraldo del amor desesperado, del amor fugitivo —si bien esta se descubre asaltada, desde su interior, por los alacranes—:

> […] la gacela que allí te recitaba como un canto del amor desesperado
> y que ahora se acumula como *un sol de alacranes en mi sien* […] (p. 28)

Y si la gacela, como se ha dicho, comparece, implícitamente, como heraldo del amor, las moscas comparecen, explícitamente, como heraldos de la muerte:

> […] fueron el banquete de las moscas, el zumbido de sus alas anunciando
> el brillo bienvenido de la muerte. (p. 34)

Con todo, es, probablemente, en esta zoología el águila el símbolo más sugerente de cuantos haya repartidos por el poemario, situado siempre en relación con la amada y llamado a ser el nexo inquebrantable entre el estrato mitológico y el estrato simbólico de los animales[2]. Es, a mi juicio, el más sugestivo, porque este se va resignificando conforme avanza el discurso. En primer lugar, se encuentra en su dimensión del martirio de Prometeo, que el yo poético hereda:

> Fue entonces que juré no conocerte
> cuando te abalanzaste como un águila salvaje
> sobre mí en la aurora devorando cada trozo de mi alma […] (p. 26)

En segundo lugar, es posible pensar en una dimensión mística, la cual en nuestra tradición literaria tanto se ha valido del léxico de la cetrería para manifestarse, como bien explicaba Helmut Hatzfeld en sus *Estudios literarios sobre mística española*. En dicha dimensión, el amor se desvanece en su contrario complementario, la muerte, hasta desaparecer:

> Te lanzaste desde la altura de tu vuelo hasta el latido
> de tu nombre sobre el barro; acudiste a los colmillos del silencio,
> a la fiera mordedura de mi herida, a la sima que entre yedras
> fue la trampa;
> venías a morirte en mi boca, amor; ya te has muerto. (p. 29)

Y de tal modo lo refrendan, consecuentemente, los versos sucesivos, dibujando a esa ave rapaz moribunda que regresa a su nido solo para poner fin a su vida y, por extensión, a su castigo:

[2] Rosa Romojaro, en *Lope de Vega y la teoría de las funciones del mito* (Barcelona, Anthropos, 2019, p. 323), explica: "El hecho de que la tradición mítica y legendaria hiciera del águila símbolo del Imperio y del poder tiene su fundamento, según venimos diciendo, en la cualidad de esta ave de soportar la luz del sol en sus ojos sin doblegar la mirada. Elementos de mitologías diversas se desarrollan paralelamente en la concreción simbólica de este signo mítico, unido, desde las más lejanas civilizaciones, a la suprema divinidad regidora de los destinos humanos, ya sea como corcel de Visnú o como pájaro compañero de Zeus o de Odín".

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4455
Artifara, ISSN: 1594-378X

> Te escondo en la mentira de mis palabras
> como un águila que viene a morir en mi memoria
> porque me arranca la voz este miedo irrefrenable de amarte
> mientras tu rostro se disuelve entre la espuma de las olas. (p. 30)

Y, por consiguiente, en "Peripecia", soneto que parece ser el punto de escisión del libro, puesto que marca un cambio de suerte en el sujeto lírico y en su historia amorosa, el águila alcanza a perderse en la nada de la herida después de haber sido el símbolo de Zeus, esto es, de la divinidad de la amada, en suma:

> Aquí fue el paraíso, su caída
> temblorosa, el dolor, la isla cercada
> entre tu cuerpo azul, tierra perdida
> en tus manos, y el águila: la nada. (p. 31)

Sirvan, en fin, estas breves coordenadas mítico-zoológicas para invitar al lector ávido de nuevas experiencias a sumergirse en las profundidades amargas de *Amaro*; y quede este prevenido, como anunciaba Romojaro, de que en su lectura se topará con el dolor humano, con la ausencia amante, con el desaliento vencido, con el amor inconcluso, con la muerte catártica y, tal vez, con un resquicio de victoria épico-lírica que se desgaja entre sus magníficos versos.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4455 xxi
Artifara, ISSN: 1594-378X

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Fernando José Pancorbo, *Joseph Penso de Vega: la creación de un perfil cultural y literario entre Ámsterdam y Livorno*, Firenze, L.S. Olschki, 2019.

DOI: 10.1400/271840, ISBN: 9788822266651

SHAI COHEN
Università degli Studi di Torino

En este libro, Fernando José Pancorbo sitúa de forma rigurosa y exhaustiva la vida del conocido autor sefardí Joseph Penso de Vega (también conocido como José de la Vega) en el centro de una de las etapas más estimulantes de la historia cultural de la comunidad sefardí de Ámsterdam y de la de Livorno. Para acceder a la conciencia de una de las mentes más brillantes de dicha comunidad, la que compuso *Confusión de confusiones*, se requiere conocer tanto al hombre como a su obra. ¿Cuáles fueron sus principales experiencias vitales? ¿Cómo Penso de Vega reflexionó sobre el poder especulativo de la bolsa? Tales preguntas son respondidas por Pancorbo en este logrado estudio de la trayectoria vital y literaria de Penso de Vega. La historia de una persona importante es, por extensión, la historia de un pueblo, una comunidad, y hasta de la perspectiva de la realidad para un grupo de personas. Como dice Pancorbo:

> La historia de la diáspora judía holandesa está predestinada a ser observada siempre con excepcionalidad ya que el ambiente en el que fue establecida era el idóneo para que se convirtiera en una comunidad plural y con una codificación cultural creada a partir de las diversas influencias europeas de las que se nutrían, sin ser necesariamente confesionales, fuesen judías o cristianas. (p. 39)

Pancorbo realizó un viaje muy atrevido a dicha historia, gracias al cual ha contribuido a la comprensión de este autor emblemático. Mediante su estudio se puede aprender no solo de Penso de Vega y sus aventuras, sino también de la vida de los judeoconversos reconvertidos al judaísmo y de la red literaria y comercial en la que se movían. Debido a la complejidad de la identidad judeoconversa se le podrían dedicar miles de páginas a este tema sin realmente llegar a trazar una historia coherente de ella. Precisamente por esta razón el libro de Pancorbo resulta tan oportuno. El entendimiento de personajes ilustrativos de dicha complejidad puede arrojar luz sobre cuestiones importantes de identidad entre la judeoconversa peninsular a la sefardí.

El investigador nos dibuja su vida con una minuciosidad admirable. Ya desde el primer capítulo pretende seguir sus primeros pasos mediante cuatro movimientos (se refiere a etapas de la vida del autor) que representan un cambio significativo en su vida. El estudio onomástico del inicio del libro posiciona a su familia en la compleja identidad judeoconversa, tan bien reconocida en aquella época (lo que también le añade un estrato más a su identidad, al ser

Shai COHEN, "Fernando José Pancorbo, *Joseph Penso de Vega: la creación de un perfil cultural y literario entre Ámsterdam y Livorno*, Firenze, L. S. Olschki, 2019", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. XXV-XXVI.
Recibido el 21/07/2020 · Aceptado el 21/07/2020

"portugués"). Estos movimientos incluyen las posibles razones para sus decisiones. Por ejemplo, Pancorbo estudia su educación (p. 16) y la relaciona con el siguiente movimiento, enfatizando el efecto en la vida del autor en materia de negocios y de letras. Asimismo, en esta parte, encontramos lo que es probablemente uno de los aportes más innovadores de este estudio: la vida italiana del escritor y su formación como autor en un entorno comercial.

El segundo capítulo se enfoca en la historia de la Academia de Letras entre Ámsterdam y Livorno. Según la información encontrada por Pancorbo, la literatura sefardí de la época tuvo en Academia de los Sitibundos de Livorno una sede de ambiente erudito y literario. En este capítulo encontramos la presencia de otro judío de origen judeoconverso andaluz, el famoso escritor Miguel de Barrios. Este también tuvo un papel importante en la fundación de la Academia literaria de Ámsterdam y mantuvo una estrecha relación amistosa con su compatriota Penso.

Sobre la base de estas reflexiones, el capítulo tercero se ocupa de su ejercicio literario. La retórica se emplea, como forma literaria distinguida, para manifestar las preocupaciones acerca de su identidad. En este capítulo Pancorbo estudia las diferencias entre la influencia italiana y la de Ámsterdam en esta representación sefardí de Penso. Las huellas de los autores sefaradíes peninsulares que encontraron su camino desde los orígenes judeoconversos y la transición a llegar a ser nuevos judíos se constatan en los mensajes subliminales de los textos. Este viaje que los judeoconversos hicieron no se reducía a un mero influjo geográfico, la transformación interior desvanece las fronteras y pinta en gris los discursos sagrados al servicio de lo profano. Parece que se demuestra cómo la retórica añade un grano más de complejidad a la identidad hispano-lusa, italiana y amstelodama, como dice en el libro, en su pensamiento, reflejado en sus los escritos.

El capítulo cuarto está dedicado a armonizar lo dicho anteriormente con las obras de Penso de Vega, en particular, la famosísima *Confusión de confusiones*. Las reflexiones y aportaciones que el autor ofrece son una añadidura y sin duda ayudan a descifrar la reflexión y la conexión en las obras de Penso dentro de los tópicos literarios barrocos, muy relevantes en la península ibérica.

El investigador sigue las huellas literarias hispano-lusas de Penso mediante sus *Asiré ha-Tiqwa*, *Rumbos peligrosas* y sus novelas cortas. De hecho, a su parecer, el gusto de los sefaradíes reverberaba el Barroco español, por ejemplo, hacia la tradición retórica dramática, de abundantes medios técnicos, y la creación de polémicas. En esta parte, Pancorbo se enfoca nuevamente en Miguel de Barrios, quien intenta redefinir los modelos hispánicos. Penso de Vega lo sigue perfectamente en *Asiré ha-Tiqwa,* una pieza teatral alegórico-moral de tres actos escrita siguiendo la fórmula cómica del Fénix, Lope de Vega.

De modo general, se agradece este trabajo exhaustivo de investigación que ha conseguido arrojar mayores luces sobre este autor emblemático. Aunque la lectura del libro hubiera fluido mejor incorporando la elaboración de referencias que aparecen en las interminables notas al pie de página, el libro arroja luz y visibiliza no solo a las obras de Penso de Vega, sino a la cultura sefardí y su cara multifacética. El esfuerzo y tiempo dedicado muestran la larga trayectoria realizada por el investigador, incluso la ayuda recibida desde Alemania, Italia, Israel y España con el estudio. El libro incluye un índice onomástico y otro de topónimos, lo que contribuye a reforzar su papel como libro de referencia y de lectura muy agradable. Con este libro, los investigadores tanto del mundo sefardí como de cualquier ámbito de literatura del siglo XVII y de la historia de la economía, hemos obtenido algo que estábamos esperando hace mucho tiempo.

El volumen, que en versión tradicional se vende a 28 €, está disponible en pdf en Open Acces en el url: https://en.olschki.it/libro/9788822266651

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4593
Artifara, ISSN: 1594-378X

José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero, Pisa, Edizioni ETS, collana La maschera e il volto 5, 2018, 149 pp., ISBN 9788846754400

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino

Questo quinto volume della collana La maschera e il volto delle Edizioni ETS, espressamente dedicata al teatro, offre la traduzione italiana de *El lector por horas*, di José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), la cui prima è stata rappresentata nel 1999. Nello studio introduttivo, Renata Londero –cui si deve anche la versione della *pieza*– traccia il profilo dell'autore e della sua traiettoria di drammaturgo, di studioso e di teorico del teatro, di 'formatore' (in ambito accademico ed extra-accademico) e di promotore e coordinatore di gruppi, di laboratori, di attività e di iniziative di vario genere, menzionando alcuni dei numerosi premi e riconoscimenti conferiti a questa figura chiave del teatro spagnolo contemporaneo. Lo sforzo di sintesi appare subito evidente, data la levatura e la natura poliedrica della personalità e dell'attività dell'autore, ritratto con rapide pennellate che intrigano il lettore, ammaliato da una personalità davvero rara, dal punto di vista creativo, didattico e militante.

Per rendere l'idea dell'impressionante profilo di Sanchis, basti ricordare che nel 1958 –da studente – assume la direzione del Teatro Español Universitario di Valencia; nel 1977 fonda il Teatro Fronterizo, nel 1988 la Sala Beckett, a Barcellona, e nel 2010 il Nuevo Teatro Fronterizo, a Madrid. Negli anni '70-'80 insegna all'Institut del Teatre e all'Universitat Autònoma di Barcellona; nel frat-tempo, dagli esordi fino ad oggi, sviluppa una produzione drammatica e teorica abbondante e profonda, che si configura come punto di riferimento imprescindibile nell'ambito teatrale contemporaneo, spagnolo ma anche internazionale, come confermano i numerosi premi ricevuti (ne menzionerò solamente alcuni: Premio Nacional de Teatro 1990, Premi de l'Institut del Teatre 1996, Life Achievement Award 2008, Premio Adolfo Marsillach 2014, Premio Max de Honor de las Artes Escénicas 2018). La sua produzione è imponente, per abbondanza, livello ed estensione temporale: nell'arco della sua traiettoria sessantennale, produce oltre un centinaio di opere teatrali e *piezas breves*; più di una ventina di adattamenti di romanzi, racconti e drammi di altri autori; innumerevoli contributi teorico-critici scritti dal 1958 a oggi e ora raccolti in tre volumi (*La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, 2002; *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia*

Veronica ORAZI, "José Sanchis Sinisterra, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero, Pisa, Edizioni ETS, collana La maschera e il volto 5, 2018", *Artifara* 20.1 (2020) Marginalia, pp. XXVII-XXX.
Recibido el 16/03/2020 · Aceptado el 19/06/2020

textual, 2017; e *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, 2018; tutti e tre per i tipi della casa editrice Ñaque di Ciudad Real). Sanchis, però, sintetizza gli elementi fondanti della propria drammaturgia in tre contributi chiave, già agli inizi degli anni '80 del secolo scorso: *El teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)* e *El Teatro Fronterizo. Planteamientos. Trayectoria*, pubblicati nel n. 186 (ottobre-novembre 1980, rispettivamente pp. 89-90 e pp. 96-107) della rivista *Primer Acto* e ancora, poco più tardi, *Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia*, apparso nel n. 21 (marzo 1982, pp. 29-44) della rivista *Pipirijaina*.

Sanchis, come ricorda Londero nella sua Introduzione, costruisce un "teatro impegnato e impegnativo, provocatorio e anticonvenzionale" che "coniuga teoria e prassi, significato e significante, testo e scena, in straordinaria concordanza e reciprocità", in quella che da sempre egli definisce una "dramaturgia cohesiva" (p. 13). Da qui l'abbondante messe di rielaborazioni di classici universali, attraverso un assetto semantico e strutturale nuovo, a partire da *La leyenda de Gilgamesh* (1977) fino ad oggi, che interessa l'opera di autori come Sofocle, Fernando de Rojas, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Melville, Joyce, Kafka, Cechov, Strindberg, Brecht, Beckett, Sábato, Galeano, Cortázar, Saramago e altri ancora. Quella che Londero descrive come "l'accentuata propensione di Sanchis per i mosaici intertestuali, che rivivificano le opere del passato rinnovandole in una veste inedita" (p. 15), emerge anche nella produzione originale, come dimostrano le citazioni e le allusioni ad altri testi che costellano opere come ad esempio *Ñaque o de piojos y actores* (1980); oppure la narrazione della scoperta dell'America da una prospettiva problematica ed eterodossa, che prende forma in *piezas* quali *Lope de Aguirre, traidor* (1977 e poi 1986), *El retablo de Eldorado* (1977 e poi 1984) e *Naufragios de Alvar Núñez* (1992), che Londero definisce "*pièces-collage*" (p. 15). A questo meccanismo compositivo va ricondotta anche *El lector por horas* (1999), costellata di citazioni da Durrell, Tomasi di Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler, Juan Rulfo (p. 16). Questa prassi compositiva, basata sul frammento e sul non finito, è caratterizzata da trame labili e finali aperti e/o ambivalenti, dalla presenza di pochi personaggi, dall'uso frequente del monologo e del dialogo strutturato in batture brevi e incalzanti, da una scenografia minimalista e dal ricorso frequente alla meta-teatralità. Tutto ciò si configura come una sfida per il lettore/spettatore, impegnato in una costante operazione di riconoscimento e di decodifica.

In particolare, *El lector por horas*, scritto nel 1996, poi allestito e pubblicato nel 1999, fa parte della 'trilogia delle arti', in cui Sanchis oppone a una politica disumanizzata il dinamismo e l'umanità dell'espressione artistica. Le altre due *piezas* che integrano il trittico sono *La raya del pelo de William Holden* (scritta nel 1998 e allestita nel 2001) e *Misiles melódicos, tragicomedia musical* (del 2004, messa in scena nel 2009). Per quanto concerne *El lector por horas*, l'elemento che spicca già a una prima lettura è la duplice linea di contenuto: la discesa nel baratro dell'anima umana e l'amore per il testo letterario. L'opera si ricollega a quello che il drammaturgo definisce teatro 'traslucido', che non è né trasparente né opaco, perché non preclude la chiarezza pur distorcendo le forme, e si presenta quindi sfuggente, indistinto, come la realtà e la letteratura che ne rappresenta il riflesso. La *pieza*, dunque, verte sulla letteratura e su ciò che è traslucido; si presenta contraddittoria, piena di luci e di ombre; un dramma d'interno in un clima inquietante – persino minaccioso a momenti –, in cui si confrontano detto e non detto, dove niente e nessuno è come appare, con evidenti concomitanze e richiami alla drammaturgia di Harold Pinter. È evidente che questo tipo di teatro richiede un lettore/spettatore disposto a mettersi in discussione e ad auto-analizzarsi, che deve essere non solo un amante della letteratura ma anche un suo profondo conoscitore. L'opera è articolata in diciassette scene, i cui protagonisti sono tre figure, sole e isolate, complesse e irrisolte: Celso, maturo imprenditore apatico e dedito all'alcol, sua figlia Lorena diventata cieca a seguito di un incidente e Ismael che il padre della ragazza ha assoldato perché quotidianamente –a orari stabiliti– le legga a voce alta i libri che di volta in volta egli seleziona. Grazie alla lettura, ai

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4351
Artifara, ISSN: 1594-378X

libri, alla letteratura, ciascuno dei tre inizia la discesa agli inferi della propria problematica interiorità e del disagio soggettivo; fino a che, nell'epilogo, affiora drammaticamente l'origine del malessere dei tre personaggi e anche una possibile via di superamento. Ciò che l'opera mostra è il travagliato percorso di scoperta di sé e dell'altro e delle dinamiche tra individui, in una dimensione fatta di elusività e di ignoto, di occultamento e di rimozione. I tre protagonisti sono tutti affetti da una cecità che è, sì, fisica (nel caso di Lorena) ma anche e specialmente affettiva e relazionale. Ed è proprio attraverso le frequenti ed estese citazioni dai testi letti da Ismael a Lorena che si costituisce la fitta rete intertestuale, riverberata sulle vicende dei tre personaggi in scena. Tutto ciò attiva un meccanismo che porterà all'auto-coscienza (incipiente, osteggiata o rifiutata, ma sempre termine di confronto per queste figure).

Il primo intertesto è il romanzo *Justine* (1957) di Lawrence Durrell, caratterizzato da un'atmosfera onirica e carica di enigmi, percorso dal senso di disfacimento e di impossibilità. In esso, la città di Alessandria esercita un'attrazione magnetica e al contempo soffocante sui personaggi, come la casa-biblioteca in cui è ambientata la *pieza*, anch'essa affascinante e asfissiante. La seconda lettura propone passi de *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che rimandano all'agonia di un mondo in disfacimento e alle reazioni che ciò provoca nei personaggi. Il passo in cui Tancredi e Angelica di perdono nel labirinto di stanze del palazzo, in un gioco sensuale complice, rimandano al percorso che Lorena, guidata da Ismael, il suo 'lettore a ore', intraprenderà all'interno della biblioteca paterna, tra i suoi libri e, di conseguenza, nei meandri più reconditi della propria mente e della propria anima, man mano che la lettura la metterà a confronto con sé stessa e il proprio vissuto. L'immagine finale del romanzo, in cui il principe Filippo di Salina morente si guarda allo specchio, introduce poi il tema della maschera che ciascun individuo indossa fino alla fine dell'esistenza e descrive il momento di sospensione in cui si trova Lorena, in preda a una crisi identitaria incipiente che, sulla scorta di Francis Bacon (di cui la giovane ha 'visto' una mostra assieme all'amica vedente che l'accompagna nelle sue uscite), riflette sulla condizione umana, dannata, senza speranza, stravolta nella sua vulnerabilità fisica ed esistenziale. Così, la letteratura innesca il meccanismo di auto-coscienza nei personaggi, che proseguono nel loro inabissamento personale, attivato dalla lettura di un altro testo, *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad, dominato da un senso di inspiegabile ineluttabilità, combinato alla ricerca di una verità che non può essere rivelata perché troppo orribile. L'opera pone interrogativi angoscianti, senza risolverli, perché scava nel più profondo della natura umana, feroce e selvaggia, con la quale è difficile confrontarsi e fare i conti. Il peso di un passato tremendo e l'inammissibilità della menzogna, anche a fin di bene, sono spunti che Lorena introietta e le consentono di ripensare alla propria esperienza drammatica da una prospettiva nuova. Il *crescendo* ormai inarrestabile è scandito da alcuni passi di *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert, in cui il rifiuto della vita coniugale e della maternità da parte della protagonista, che vuole evadere da una vita considerata gretta e meschina per vivere le avventure amorose lette nei libri, si riallaccia all'allontanamento della madre di Lorena – e moglie di Celso – che però sparisce per sfuggire dalla violenza del marito è, come Emma, rompe l'unione col consorte e abbandona la figlia. Il penultimo intertesto, *Traumnovelle* (1925) di Arthur Schnitzler, enfatizza la componente di mistero, di desiderio e di morte, in un'atmosfera in bilico tra sogno e veglia (richiamando in questo senso il romanzo *Justine* di Durrell). Nell'opera, spiccano la crisi di coppia e di identità dei protagonisti, il cui malessere si rivela emblematico dello sconcerto dell'individuo a confronto con un'esistenza e una realtà instabili ed enigmatiche, alla ricerca di una verità inattingibile perché inesistente; uno smarrimento esistenziale che si traduce in voluttà e trasgressione. Il percorso di letture che Ismael propone a Lorena culmina con *Pedro Páramo* (1955) di Juan Rulfo, che ritorna sul senso di morte, stavolta avvolto in un'aura di immobilità, evanescenza e silenzio. A conclusione di questa catarsi letteraria, offerta alla protagonista attraverso la lettura, capiamo

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4351 xxix
Artifara, ISSN: 1594-378X

– noi, fruitori del testo, assieme ai personaggi – che tutto passa e si evolve, in un dinamismo trascinante e inarrestabile, per cui nulla ha fine ma tutto rinasce dalla fine precedente (insomma, un concetto che rimanda al "Panta rei" eracliteo e al postulato fondamentale lavoisieriano, "nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma"). L'esperienza vissuta sulla scena dai protagonisti, scandita dalle tappe della lettura, li aiuta a comprendere e a comprendersi, ad accettare l'indeterminatezza dell'esistenza come di questa *pieza* suggestiva, il cui finale aperto viene plasmato attraverso una scena muta in cui la didascalia descrive il mutamento dei personaggi attraverso la prossemica, che rivela il loro nuovo essere: accettazione dell'oscurità, delle ombre del passato che si proiettano sul presente e che sembrano prolungarsi verso il futuro. È l'acquisizione di questa consapevolezza necessaria che consentirà loro di affrontare la realtà e se stessi e di elaborare strategie di sopravvivenza, in una travagliata rinascita costante, forti dell'aver riconosciuto e (almeno in parte) elaborato il disagio personale ed epocale.

Tutte le situazioni adombrate dai passi dei testi che Ismael legge nel corso della rappresentazione rimandano a tematiche, esperienze, disagi e sensazioni che segnano l'esistenza dei protagonisti sulla scena ma anche quella del lettore/spettatore: così come le tre figure sul palcoscenico intraprendono un percorso di crescita e (parziale) svelamento di sé, allo stesso modo il fuitore dell'opera ne condivide gli stimoli che emanano da richiami letterari e le accompagna – se trova il coraggio di farlo – in questa progressiva rivelazione dell'essenza dell'individuo e della realtà: mistero inconoscibile, violenza e morte.

Così, attorno agli assi tematici del mistero, della morte, della violenza fisica, psicologica e verbale, Sanchis costruisce un caleidoscopico e intrigante congegno letterario e meta-letterario, sfidando il quale è possibile anche per il lettore/spettatore reale inabissarsi nel meccanismo-specchio rappresentato dal senso 'traslucido' dell'opera, che ciascuno di noi può plasmare attraverso la reazione e la risposta personale a ciò che vede rappresentato. La *pieza*, insomma, si configura anche come terreno di gioco, come spazio per l'attivazione di un'auto-coscienza che non è solo dei personaggi ma anche di chiunque la legga o assista alla sua messa in scena. Se accettiamo questo gioco, questo confronto tanto sfidante, potremmo giungere all'auto-scoperta e alla rivelazione della valenza quasi demiurgica, terapeutica di quest'opera in grado di toccare le corde più profonde di ciascun individuo, in una rivelazione reciproca che coinvolge autore, personaggi, lettore e spettatore.

DOI: http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4351
Artifara, ISSN: 1594-378X

Este PDF del número 20.1
(enero-julio de 2020)
de
Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas
se terminó de componer
a 13 de agosto de 2020,
día de San Hipólito,
presbítero, exégeta,
antipapa y
mártir.

ISSN: 1594-378X