Sommario

Núm. 9, 2009

Monographica

La "Missa Lorca"
Corrado Margutti

Música y poesía: los argumentos de la misericordia
Juan Carlos Mestre

Poesía, canción e insurgencia en España (1960-1980)
Rafael Morales

El eterno canto de la Pena: Adorno, García Lorca y el Cante jondo
Iole Scamuzzi

Addenda

“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope
Fausta Antonucci

A herança ibérica no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna
Luisa Trias Folch

El texto como hipertexto: la edición variorum del Quijote
Eduardo Urbina, Richard Furuta, Hamed Alhoori, Jie Deng, Ana Claudia Hernández

La novela contemporánea española: ejemplos de traducción entre lenguas afines (español e italiano)
Maria Consolata Pangallo

Dos momentos en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo
Juan Ramón Vélez García

La trasgressione fantastica: Carta a una señorita en Paris di Julio Cortázar e Buscador de prodigios di José María Merino
Giuliana Zeppegno

Corrupción, pecado y perversión: la cara oscura de la fantasía romántica
Borja Rodríguez Gutiérrez

Educare per sentenças nelle corti portoghesi tra Cinque e Seicento
Valeria Tocco, Monica Lupetti

Vita e verba nelle novelas de la memoria di José Manuel Caballero Bonald
Giovanna Fiordaliso

El Popol Vuh del quiché-maya
Catherine Caufield

Il corpo del testo, il corpo nel testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás
Antonella Russo

“Salto[s] de mata” e “uccelli di campagna”: proverbi a confronto
Elisabetta Paltrinieri

Scholastica

La Tangeri di Ángel Vázquez. Locus amoenus, locus horribilis
Daniela Natale

Marginalia

L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola, a cura di Brigidina Gentile
Carla Perugini

Mª Azucena Penas Ibáñez, Cambio semántico y competencia gramatical
Fernando Martinez de Carnero Calzada

Mª Azucena Penas Ibáñez, Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas
Fernando Martínez de Carnero Calzada

María Dolores Porto Requejo, Poética cognitiva: análisis textual de una fantasía
Daniela Capra

Paula Quiroga, Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva
Daniela Capra

Um ensaio italiano sobre os Templários portugueses: Iara Giulia Daniele, I Templari in Portogallo. Le commende di Tomar e Almourol
Arlindo José Nicau Castanho

"Habla el poeta" Francisco Estévez (ed.), Poetas por sí mismos
Selena Simonatti

La "Missa Lorca"

CORRADO MARGUTTI

1. CONSIDERAZIONI DI CARATTERE GENERALE

Una Messa che porta il titolo *Missa Lorca* non si inserisce certamente nei "titoli" tradizionali con cui possiamo trovare delle Messe musicate nel corso della storia musicale.
Questa Messa è suddivisa in sei numeri:

1. Kyrie
2. Gloria
3. Credo
4. Sanctus
5. Agnus Dei
6. Dona nobis pacem

Ciascuno di essi porta al suo interno la compresenza di testo latino liturgico e testo spagnolo tratto da differenti poesie del poeta spagnolo Federico García Lorca. Mi soffermo brevemente in una presentazione generale della *Missa* per poi scendere nei dettagli delle singole parti che la costituiscono.

2. IL PROGETTO

Quando ci si avvicina a un poeta non sempre è facile realizzare le motivazioni che hanno indotto l'autore della musica a fermarsi su tale scelta: il poeta parla un linguaggio che entra in dialogo con un cuore e una mente, passando dai canali dell'affettività e dell'interiorità più profonda, attraverso intuizione, sensazione e linguaggi inespressi; per questo ritengo che il mio legame con Lorca non possa essere datato né compiutamente spiegato. L'incontro con il García Lorca mi ha condotto attraverso gli anni al desiderio sempre più consapevole di volerlo conoscere meglio, a percepire più chiaramente un'affinità che mi risultava quasi inesprimibile.

Da questo è nata la motivazione di una ricerca più approfondita che mi ha condotto a capire meglio la sua vicenda umana e a scoprire in lui un amore per la musica che andava oltre l'interesse superficiale o la mera passione per il canto tradizionale. La sua fanciullezza è stata accompagnata da uno studio attento e puntuale della musica e solo motivi familiari hanno impedito che accedesse a studi di completamento similari agli studi di conservatorio italiani: «[...] manifestò l'intenzione di recarsi a Parigi per continuare gli studi musicali, ma la famiglia si oppose ed egli dovette rinunciare alla carriera musicale e orientarsi verso la letteratura»[1].
Questa notizia mi ha particolarmente colpito: credo che in questo si possa collocare la vera ragione del legame sentito con l'autore; per me la sua non è solo poesia, ma è soprattutto melodia inespressa, è linguaggio armonico e non verbale che affonda le sue radici nel musicista Lorca. D'altro canto, Jocelyne Auré arriva ad affermare che «[...] la sua poesia lirica e drammatica è improntata a un'ispirazione musicale che si rivela non solo nei temi, ma anche nelle forme, nella struttura, nell'atmosfera e nello stile»[2].

Uno degli amici più vicini a Lorca fu Manuel de Falla: credo che questo sia in linea con quanto sopra rilevato. Per de Falla Lorca compose una *Oda* che vibra particolarmente per la profondità. Essa risale agli anni 1929-30, periodo in cui Lorca incontra il «linguaggio surreale

[1] Voce *García Lorca, Federico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti-le biografie*, UTET, Torino 1989, III, p. 119.
[2] Ivi.

e cerca di conciliare tradizione ed avanguardia: la luce del poeta, in questo periodo, è la contraddizione»[3].

Nello stesso periodo Lorca incontra una nuova realtà uscendo dall'Andalusia; è il mondo ricco degli Stati Uniti, da lui però subito interpretato con una speciale chiave di lettura: «la scoperta nell'animo dei negri di una fede, la scoperta di un loro innato senso di purezza indipendente dalla massa capitalista e con essa contrastante: perché credono, perché sperano, perché cantano e hanno una squisita purezza religiosa che li salva da tutte le pericolose angustie quotidiane»[4].

Accosto queste due osservazioni per rilevare come ho visto delinearsi negli scritti di Lorca il discorso religioso che si aprì, con ogni probabilità, tra lui e de Falla, il quale era di «animo profondamente religioso a seguito del quale per gli eventi della guerra civile spagnola soffrì dell'ingiustizia trionfante in nome della fede cattolica, mentre la parte politicamente sana si schierava talvolta contro quei valori religiosi che tanto gli stavano a cuore»[5].
Risulta pertanto possibile leggere partendo da una prospettiva religiosa l'*Oda al Santísimo Sacramento del Altar*, scritta per l'amico, come il canto religioso di un poeta che sa dire: «Ho bisogno di tutta la gioia che Dio mi ha dato per non soccombere davanti alla quantità di conflitti in cui ultimamente mi dibatto»[6].

Dalla mia ricerca è emerso il profondo interesse religioso di Lorca: uomo spagnolo a tutto tondo, che riassume passioni e amori, atteggiamenti e dualità dell'animo spagnolo. La Spagna è terra profondamente cristiana, ma anche fortemente anticlericale: la storia ne parla, Lorca lo riassume.

Trovo il suo progressivo riagganciarsi alla fede della sua terra; vedo emergere un interesse particolare per il rito della Santa Messa. Un frammento di manoscritto senza titolo suggerisce che Lorca ammirava la Messa come un paradigma strutturale che risulta una via stilizzata di interpretazione delle emozioni profonde «[...] una evocazione lontana in cui le cose sono stranamente trasformate alla maniera della Messa, che evoca la passione di Cristo per mezzo delle sue parole originali. Questa evocazione avrebbe dovuto essere basata su lenti movimenti e visi immobili [...] avrebbe dovuto essere la plastica algebra di un dramma di passione e dolore». "Algebra" come metafora di stile. La stessa frase ricorre nel sonetto a Manuel de Falla: «Álgebra limpia de serena frente. Disciplina y pasión de lo soñado»[7].

Di qui è per me stato breve il passo per giungere a tentare di dare voce musicale al suo pensiero, di usare la sua poesia per comporre una Messa.
La domanda che mi sono posto fin dall'inizio è stata: quale Messa può raccogliere e sintetizzare questo mio progetto?

La risposta l'ho avuta quando mi sono scontrato con l'affermazione di uno storico della religione, Ángel Álvarez de Miranda che, tra le molte critiche sul poeta, ha affermato che «nel teatro e nella poesia di Lorca si trova una religione o più esattamente un tipo di religiosità simile a quella dell'uomo primitivo e naturalistico»[8].

---

[3] Claudio Rendina, *Introduzione*, in Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, Newton Compton editori, 2 voll., Roma 1993, I, p. 8.
[4] *Id.*, *Conferenza «Un poeta in Nuova York»*, Madrid 1932, in *id.*, *Conferencias*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid 1984, p. 27; cfr. anche Piero Menarini, "*Poeta en Nueva York*" *di Federico García Lorca. Lettura critica*, la Nuova Italia, Firenze 1975, pp. 36-38.
[5] Voce García Lorca, Federico, in Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti cit., III, p. 119.

[6] Federico García Lorca a Jorge Zalamea, Madrid 1928, citato in Jorge Gómez Jiménez, *El siglo de García Lorca*, http://www.letralia.com/49/ar01-049.htm.
[7] F. G. Lorca, *Sonetto a Manuel di Falla*, citato da Christopher Maurer, *Introduzione*, in F. G. Lorca, *Collected Poems*, Farrar-Straus & Giroux, New York, 1991, p. XLIII.
[8] Ivi, p. LXIII.

ISSN: 1594-378X

Mi è quindi parsa un'operazione legittima quella di avvicinarlo a un autore che si colloca agli albori del canto polifonico: Claudio Monteverdi con la sua *Missa in illo tempore.*

D'altra parte la poesia di Lorca è permeata, più di quanto si possa cogliere a un primo approccio, dal legame con la tradizione religiosa e con il sentire popolare. Invero «la liturgia cattolica è richiamata ancora più spesso nella poesia di Lorca attraverso sculture religiose o processioni. Il parallelismo verbale, intellettuale e sintattico che permea la poesia di Lorca é stato abitualmente attribuito alla famigliarità con i versi tradizionali e con le liriche d'amore galiziane e portoghesi. Ma può piuttosto essere messo in relazione alla liturgia. Nel suo "Lamento por Ignacio" la prima parte richiama una litania, il narratore presenzia a un rito religioso di sua invenzione»[9].

3. ANALISI DELLE SINGOLE PARTI

Non mi soffermerò altre volte nel corso dell'analisi della *Missa* a sottolineare come la cronologia della composizione del singolo brano non abbia seguito l'ordine dei sei brani all'interno dell'opera completa. Sarà utile però, come vedremo al momento opportuno, dare particolare rilievo a quello che è stato il primo brano a essere composto, l'*Agnus Dei*. Sebbene sia ovviamente posizionato verso il finire della *Missa*, ne costituisce il brano generatore sia dal punto di vista cronologico che da quello letterario. Oltre a essere stato composto prima degli altri è stato composto prima che nascesse l'idea di scrivere la *Missa* completa. Nasce quindi come brano isolato che in una prima stesura portava il titolo di *Mundo*, dal titolo della poesia di Lorca che ne costituisce parte del testo. Solo in seguito è stata concepita l'idea della *Missa Lorca* e l'*Agnus Dei*, già esistente, si è trovato a essere la genesi di tutto il lavoro.

Ritengo di grande importanza questa considerazione prima di addentrarmi nell'analisi, in quanto spesso vi saranno riferimenti all'*Agnus Dei*, a sottolineare come molto materiale che si sviluppa nei primi quattro numeri vada poi a raccogliersi e a mescolarsi nello stesso *Agnus Dei*. Da un punto di vista esclusivamente strategico e cronologico questa non è che una illusione da me stesso cercata per dare unitarietà compositiva alla *Missa*, in quanto, semmai, questa "migrazione di materiale" è avvenuta al contrario: dall'*Agnus Dei* verso gli altri brani. In un'analisi, così come in un'esecuzione, è l'asse cronologico che guida il discorso e quindi un particolare frammento melodico o una situazione armonica specifica, trovati per esempio nel *Kyrie*, risulteranno, al momento dell'*Agnus Dei*, come una citazione interna o, appunto, una stretta di materiale musicale che si reincontra. Una peculiarità dell'*Agnus Dei* è quella di essere portatore dell'idea letteraria di politestualità che si trova in tutta la *Missa* a parte il *Credo*. Nella poesia *Mundo* viene citato l'*Agnus Dei* nel suo originale latino. E' l'unico brano in cui nasce da Lorca l'idea di accostare i due testi. Negli altri numeri sarà interessante notare come la scelta sia a volte dovuta a una perfetta comunione di temi o frasi tra il latino e lo spagnolo, a volte sia una semplice "assonanza" di carattere emotivo; si tratta però sempre e soltanto di una scelta, più o meno attinente, del compositore.

3.1 Kyrie: tra Pena e Monteverdi

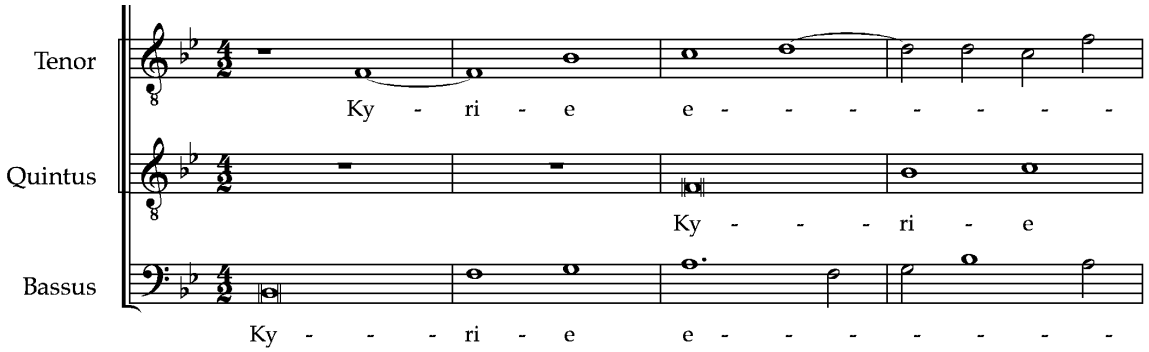
Il *Kyrie* da cui comincia la *Missa* insieme con la nostra analisi molto si avvicina all'*Agnus Dei* per armatura di chiave, situazione armonica e organico vocale. Costruito in forma A-B-A' si suddivide in tre parti corrispondenti ai tre momenti letterari del testo liturgico:
A - Kyrie eleison 1°
B – Christe eleison
A' – Kyrie eleison 2°

[9] Ivi, p. XLI.

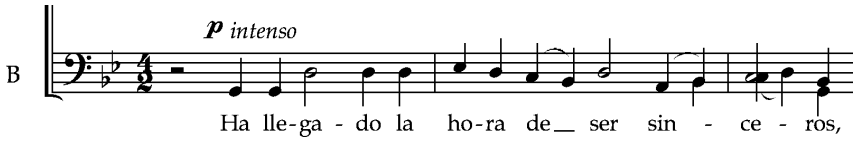
Il testo poetico utilizzato è un primo esempio di accostamento non certo dovuto a parole o frasi comuni. Apparentemente lontano dal testo latino, il testo di Lorca è un invito al raccoglimento e alla sincerità. Estremamente utile allo scopo è la scelta dell'ambientazione serale; il titolo stesso è "Tarde" e i primi versi che costituiscono il *Kyrie eleison 1°* dicono:

> Ha llegado la hora
> de ser sinceros,
> la hora de los llantos
> sin consuelo,
> la última hora antes
> del gran silencio[10].

La poesia, tratta da una *Suite* dal singolare titolo *Otra suite* è stata utilizzata interamente e suddivisa in tre parti corrispondenti ai tre diversi testi latini suddetti. Essa è formata da ventidue versi così suddivisi:
Kyrie eleison 1° - 6 versi
Christe eleison – 8 versi
Kyrie eleison 2° - 8 versi
Il coro, nei due *Kyrie,* è diviso a sei voci dispari come la *Missa in illo tempore* di Monteverdi; nel *Christe* è diviso a quattro voci miste sovrapposte a sei soli che interpretano il *Christe* della Messa di Monteverdi trasportato un tono sotto.
Kyrie eleison 1° - Coro a sei voci (SSATTB)
Christe eleison – sei soli (SSATTB) e coro a quattro voci (SATB)
Kyrie eleison 2° - Coro a sei voci (SSATTB)
Il *Kyrie* comincia con un tema la cui testa procede di quinta giusta ascendente. La seconda entrata del fugato è data al Tenore II che canta la risposta, che per via della mutazione propone lo stesso tema con la testa costituita da un intervallo di quarta giusta. Estremamente tradizionale, l'inizio ricorda per andamento e per conduzione delle parti le prime battute della *Missa in illo tempore* (Es. n. 1) abbassate di un tono rispetto all'originale monteverdiano:
Es. n. 1



Il tema della *Missa Lorca* (Es. n. 2, che Monteverdi avrebbe chiamato direttamente *fuga*) ha la stessa armatura di chiave ma è in Sol minore:
Es. n. 2



[10] F. G. Lorca, *Tarde* in *Otra suite* (1922), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 346.

ISSN: 1594-378X

Mentre in Monteverdi le entrate delle voci sono strette e alla battuta 7 abbiamo già l'ultima delle sei entrate, qui raggiungeremo le sei voci soltanto alla battuta 13. Se in Monteverdi le entrate sono "frastagliate" e seguono l'ordine di Basso,Tenore I, Tenore II, Soprano I, Contralto, Soprano II, qui abbiamo un grande e graduale triangolo verso l'alto secondo la seguente strategia di entrate:

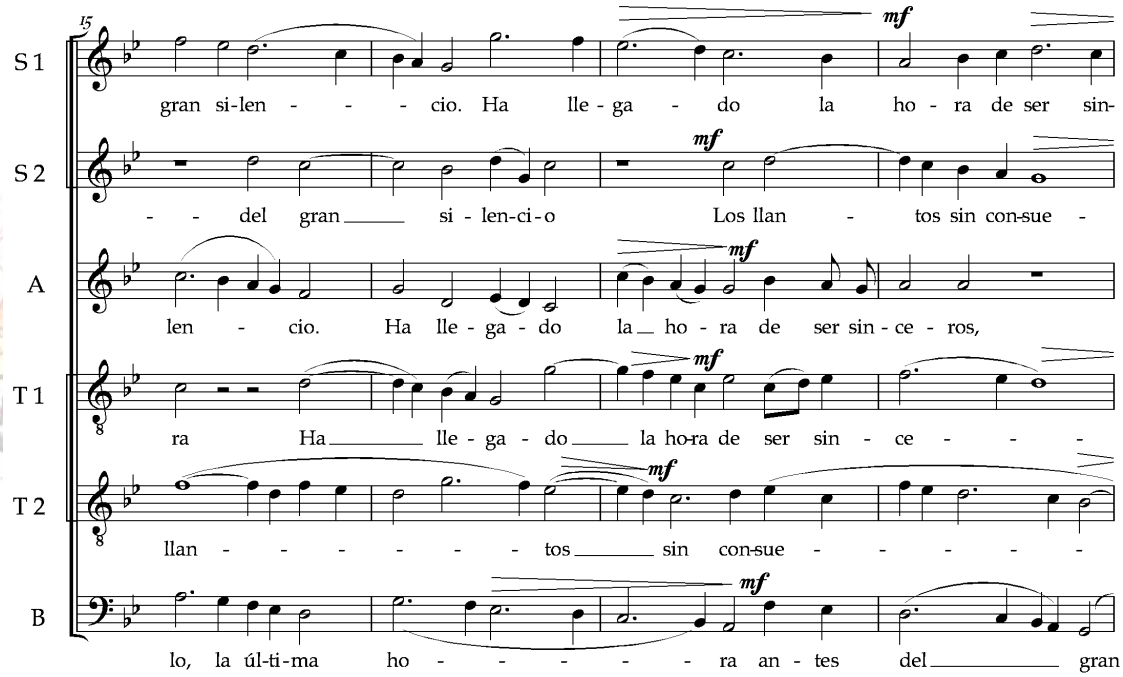
VOCE	ENTRATA	BATTUTA
Basso	Soggetto Sol-Re	1
Tenore II	Risposta Re-Sol	3
Tenore I	Soggetto Sol-Re	5
Contralto	Risposta Re-Sol	7
Soprano II	Soggetto mutato Fa-Re	11
Soprano I	Falsa risposta Re-Fa	13

Sono evidenti le due entrate irregolari dei Soprani I e II. Il Soggetto con cui entra il Soprano II alla battuta 11 porta una mutazione dovuta al fatto che l'anacrusi che sorregge le parole «Ha llegado» si trova a cavallo delle armonie di Tonica di Si b maggiore e nuovamente tonica di Sol minore. La risposta del Soprano I nella battuta 13 non è altro che una falsa risposta, un'entrata melodica rivoltata rispetto al Soggetto mutato a cui pare rispondere e caratterizzata da un'anacrusi più breve perché posta sotto due parole diverse: l'ultima entrata sorregge, non a caso, le parole «la última hora». Se una delle caratteristiche della polifonia, in particolare a così tante voci, è quella di rendere incomprensibile il testo soprattutto in un trattamento fugato, al contempo è proprio della voce superiore, il Soprano I in questo caso, poter essere più comprensibile e intelleggibile delle altre. Era mio interesse distribuire il testo in modo che questa entrata fosse, appunto, comprensibile e segnalasse con la sua irregolarità qualcosa di nuovo che sta per succedere: in particolare tre cose, esattamente in quest'ordine:

1. l'arrivo di Monteverdi (dalla battuta 15)
2. una flessione dinamica sulla parola *silencio*
3. l'arrivo del latino (dalla battuta 24 con levare)

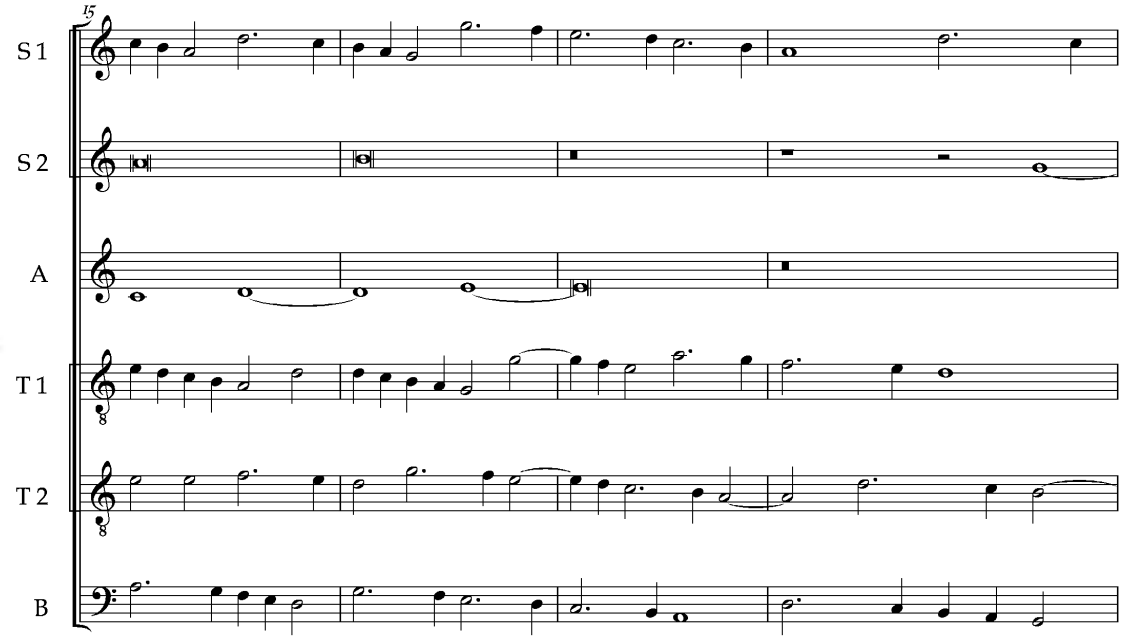
Alla battuta 15 (Es. n. 3) viene segnalato che a partire da lì fino alla fine del *Kyrie 1°* vi sono frammenti della *Missa* di Monteverdi. Il lavoro che è stato fatto consiste nell'aver letto le battute corrispondenti di Monteverdi, originariamente in do maggiore, come se avessero un'armatura di chiave con due bemolli. Questo non provoca una trasposizione, bensì quella che potremmo chiamare "incrinatura modale": una lettura "sbagliata" di un Do maggiore che viene alterato come se fosse un primo modo trasportato e, nello stesso tempo, un Sol minore. Sono stati necessari grossi interventi di "ricostruzione" di tessuto polifonico a causa dei "danni" subiti durante questa incrinatura. Un'attenta analisi e l'ascolto di un'esecuzione mettono in luce, ora che il lavoro è terminato, soltanto delle somiglianze con l'originale, nascosto da aggiunta o sottrazione di parti o movimenti di parti. Ma proviamo a vedere gli effetti di questo intervento di incrinatura e ricostruzione sulle prime quattro battute.

Es. n. 3 - *Missa Lorca* batt 15-18 complete:



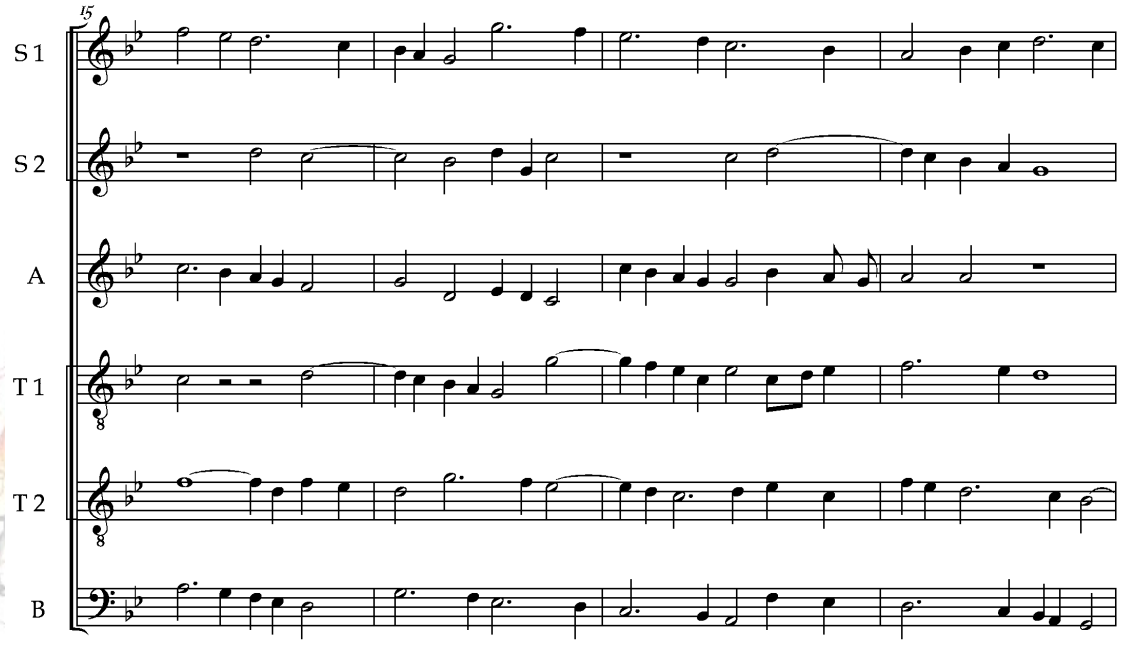
Riporto di seguito le battute originali di Monteverdi (Es. n. 4) private del testo latino che potremmo confrontare con le quattro battute che seguono (Es. n. 5), tratte dalla *Missa Lorca,* private anch'esse di testo e di qualsiasi segno:

Es. n. 4 - *Missa in illo tempore* batt. 15-18 sole note:



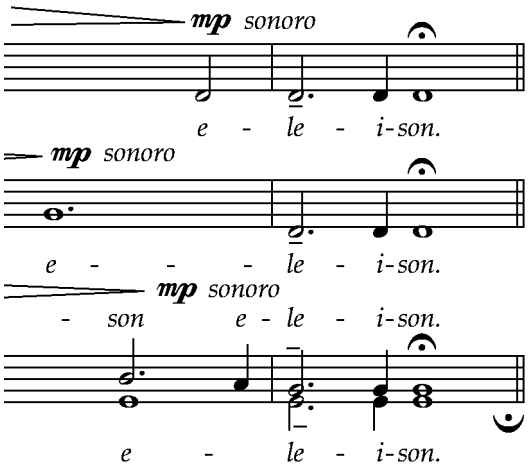
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n. 5 - *Missa Lorca* batt. 15-18 sole note:



La parte del Basso resta pressochè invariata salvo una lieve differenza alla battuta 17. Da notare come, sebbene sia invariata "graficamente", risulti comunque "incrinata" per l'azione della nuova armatura di chiave.
Il Tenore II aggiunge dei movimenti e fiorisce la parte rispetto all'originale alla stessa maniera del Tenore II le cui pause vengono riempite.

Le parti di Contralto e Soprano II sono completamente nuove. In Monteverdi erano parte di un Soggetto e di una Risposta con le due teste nelle battute precedenti a quelle confluite nella *Missa Lorca*. La parte del Soprano I è molto simile a Monteverdi, salvo la prima metà della battuta 15 che è stata modificata per permettere il collegamento con la battuta precedente e la prima metà della battuta 17, in cui compaiono due note di passaggio. Questo tipo di intervento si modella sul nuovo testo spagnolo che sostituisce il latino di Monteverdi e ne asseconda le esigenze dinamiche fino al passaggio al latino della battuta 24.
La maggiore ricchezza armonica che il modo minore offre ha consentito e favorito l'aggiunta di efficaci ritardi e fioriture, che portano allo scaricamento di questo primo *Kyrie* verso il registro grave delle voci maschili (Es. n. 6)
Es. n. 6



Il *Christe eleison* comincia con il sestetto di soli. Ad essi è assegnato il testo di Lorca solo per le prime venti battute, dopo le quali il sestetto interpreterà il *Christe* della Messa di Monteverdi. Così come vedremo nell'*Agnus Dei*, che ha questo organico in tutta la sua durata, anche qui il tenore solo introduce e si introduce in Monteverdi. Non è un solista del coro, bensì il Tenore I del sestetto che compirà la transizione alla musica di Monteverdi. Questa "intonazione" del tenore solista mi permette di approfondire un aspetto fondamentale nella poetica di Lorca che è sicuramente evidente e sensibile nella musica della *Missa Lorca* e che fa riferimento a due termini in particolare – gitanismo e *cante jondo* – e che in senso più allargato si sposa con quel senso per il folclore e una sensibilità religiosa di carattere e provenienza popolare che permea la poesia di Lorca e la *Missa* che porta il suo nome.

José Bergamín ha definito Lorca «il poeta contemporaneo più intimamente e, diremmo, pudicamente legato alla grande poesia popolare tradizionale spagnola»[11]. La sua definizione avrebbe però irritato il poeta andaluso. Egli era, per sua ammissione, uno che cambiava «opinione ogni cinque minuti»[12]; opponeva un netto rifiuto al sentirsi chiamare «il poeta dei gitani» e così scriveva all'amico Jorge Guillén: «Mi disturba un po' il mio mito di gitaneria. Non rispecchia affatto la mia vita e il mio carattere. Non l'accetto assolutamente. I gitani sono un tema e niente più [...] Non voglio che mi si assegni un'etichetta»[13]. Ma è stato osservato che questo «non è affatto un rifiuto di matrice culturale la cui presenza non è solo innegabile, ma anche amata e cercata, bensì non accettazione della definizione restrittiva della poesia e del poeta implicita nei temi stessi dell'etichetta "poeta dei gitani"»[14]. Lorca trova nel folclore letterario del proprio paese le radici del suo stile.

Il 19 febbraio del 1922 – l'anno della poesia *Tarde* che dà il testo spagnolo al *Kyrie* – Lorca tenne una conferenza al Centro Artístico y Literario de Granada dal titolo *El cante jondo (primitivo canto andaluz)*. Il *cante jondo* vale per "canto profondo" a significare l'intensità della musica flamenca, anche se va precisato che Lorca distingueva il *cante jondo* quale vero antico canto gitano, ovvero derivante dai primi sistemi musicali indù, privo di effetti sentimentali, dal *cante flamenco*, degenerazione del primo, che risaliva solo al Settecento. Al *cante jondo* faceva derivare una serie di canzoni andaluse il cui tipo genuino e perfetto è la *siguriya* gitana.
Lorca, d'altronde, ammoniva nella conferenza: «Non si deve prendere dal popolo altro che le sue maggiori essenze e qualche trillo di effetto, ma mai voler imitare fedelmente le sue ineffabili modulazioni, perché altrimenti non si farebbe altro che intorbidirle.» E come l'amico De Falla giunge alla creazione di false melodie popolari, Lorca elabora falsi versi tradizionali stilizzati. Stilizzazione, ambiente e giustezza emozionale hanno originato in Lorca una poetica tendente principalmente a disciplinare l'ispirazione. La metafora è sempre retta dalla vista, a volte una vista sublimata, ma è la vista stessa che le dona la sua realtà. Sulla base di questa poetica Lorca «compie un viaggio sotterraneo nelle viscere della sua Andalusia, scuoiando la terra e gli uomini, intento al *detrás* e al *más allá*, cioè alla verità originaria, ai ceppi della cultura andalusa, dell'allegria e della luce, della musica e del colore»[15]. E, sempre nella conferenza del febbraio 1922, dovendo sottolineare un personaggio "tipico", lo individua nella «Pena[16]. Essa è un elemento che penetra nel midollo delle ossa e nella linfa degli alberi, e che non ha nulla a che vedere con la malinconia o la nostalgia o un qualsiasi turbamento o dolore dell'animo. È un sentimento più celeste che terrestre; pena andalusa che è una lotta tra capacità d'amare e il

[11] José Bergamín, *Prologo*, in F. G. Lorca, *Poeta en Nueva York*, Séneca, México D. F. 1940, p. 17.
[12] Id., Poética, in Gerardo Diego, Poesía española contemporánea (1901-34), Taurus, Madrid 1962.
[13] Federico García Lorca a Jorge Guillén, gennaio 1927, lettera citata in Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca*, «Hispania», 39, 1 (Marzo 1956), pp. 41-48.
[14] P. Menarini, "*Poeta en Nueva York*" cit., p. 38.
[15] Oreste Macrí, *Introduzione*, in F. G. Lorca, *Canti gitani e andalusi*, Guanda, Parma 1950, p. 11.
[16] Cfr. *infra*, p. 61

ISSN: 1594-378X

mistero che la circonda e non riesce a capire»[17]. L'autore identifica la Pena in una donna: «La donna, cuore del mondo, e padrona immortale della "rosa, la lira e la scienza armoniosa", riempie gli spazi senza fine delle poesie. La donna del *cante jondo* si chiama Pena»[18].

Questa Pena porta in sè una forte contraddizione o contrasto di mondi. Si tradurrà nel Lorca più maturo (e lo vedremo già nel *Gloria* della *Missa Lorca*) in un utilizzo esasperato di immagini forti, contrastanti e sorrette da connessioni più analogiche che logiche, quasi surreali, anche se poi Lorca medesimo ci avrebbe ammonito: «Non è surrealismo, attenzione! La coscienza più chiara li illumina»[19].

Nel *cante jondo*, frutto della contaminazione del canto andaluso col canto gitano di origine pakistana e indiana, entrano i seguenti elementi:
a) I modi ionico e frigio (drammatico e cromatico) ispiratori della liturgia greco-bizantina, presente in Cordoba fino al XIII secolo nella Chiesa Mozarabica.
b) Primitivi sistemi musicali indù giunti attraverso i siriani e in particolare tramite il cantante e compositore di Baghdad chiamato Ziryab. Questi sistemi musicali influirono nell'uso dell'enarmonia e nello stile reiterativo e ornamentale.
c) Canti e musiche musulmane di origine iraniana.
d) Salmodie e sistema musicale ebraico tra il IX e XV secolo. Particolarmente evidente questa influenza nelle *seguiriyas* e nelle *saetas* (imparentate con la preghiera ebraica "Kol Nidrei").
e) Canzoni popolari mozarabiche di tipo autoctono andaluso.
Questi elementi mostrano la convergenza in Andalusia dei più diversi influssi: orientale, ellenico, semita, autoctono, laico, religioso, sinagogale, muezinico, liturgico greco, liturgico visigoto, canzoni colte di Ziryab, melodie indù e persiane.

Non si sa esattamente quali siano le regioni di origine dell'ondata migratoria che portò a questa fruttuosa contaminazione; probabilmente quella montagnosa del nord dell'India: Kush e Punjab. Di qui partì la grande ondata attorno al IX secolo dopo Cristo. Le migrazioni gitane in Europa risalgono ai secoli XIV-XV. Si fermarono per secoli in Grecia e poi si irradiarono verso la Penisola Balcanica. Un gruppo proseguì verso l'Europa centrale e, attraverso i Pirenei, giunse a Barcellona verso il 1447. Un altro gruppo giunse in Andalusia nel XV secolo attraverso il Nordafrica. Dal loro arrivo in Spagna vennero emarginati socialmente e perseguitati. Durante il regno di Carlo III nel XVIII secolo i gitani aquisirono il diritto di cittadinanza e legittimità giuridica. In Andalusia andò diversamente: vennero bene accolti in particolare nel triangolo che ancor oggi individua la zona del vero *flamenco*: Siviglia, Cadice e Ronda e al suo centro Jerez de la Frontera. I gitani che si fermarono lì incontrarono i *moriscos* e convissero in un clima pacifico e aperto alla contaminazione culturale.

Le considerazioni fatte fino qui sul *cante jondo* si sintetizzano nel verso «Llanto y salud, Amigos!» che intona il Tenore I solo. La vena popolare-gitana è evidente nei suoi aspetti melodico-ritmici e nel suo essere stilizzata raccoglie i suggerimenti del poeta.

[17] F. G. Lorca, Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"», Centro Artístico y Literario de Granada, 19 febbraio 1922, in *id.*, *Conferencias* cit., p. 32; cfr. anche Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1961, p. 139.
[18] Ivi, pp. 139-140.
[19] F. G. Lorca, Conferenza tenuta a La Habana di Cuba nell'aprile 1930, in id., Conferencias cit., p. 34.

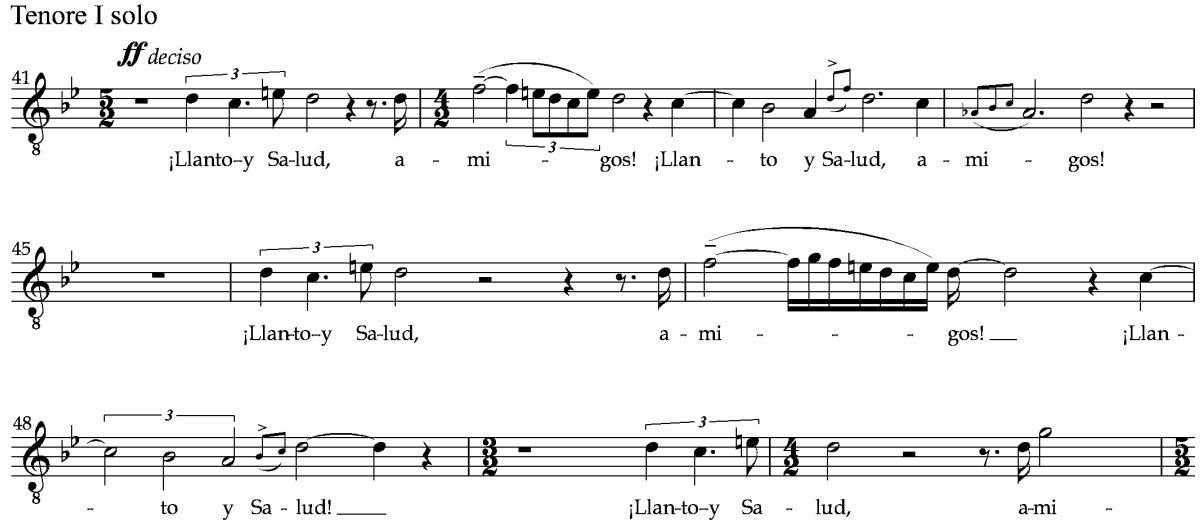
«Il *cante jondo* si avvicina al ritmo dell'uccello e delle sue ali»[20] (sorprendente sarà osservare come questa osservazione di Lorca si ritrovi nel testo della poesia usata per il *Sanctus*[21]). «Esso è musica forte di semplicità e stilizzazione»[22].

Le caratteristiche più squisitamente musicali del *cante jondo* sono dunque quelle che troviamo nel breve intervento del Tenore (Es. n. 7) nel *Kyrie* (che tornerà nelle ultime battute) e in maniera più sofisticata ed elaborata nelle parti solistiche del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei*:

- La reiterazione ossessiva di una stessa nota
- Melodia frigia o ionica
- Abbellimenti e ornamentazioni

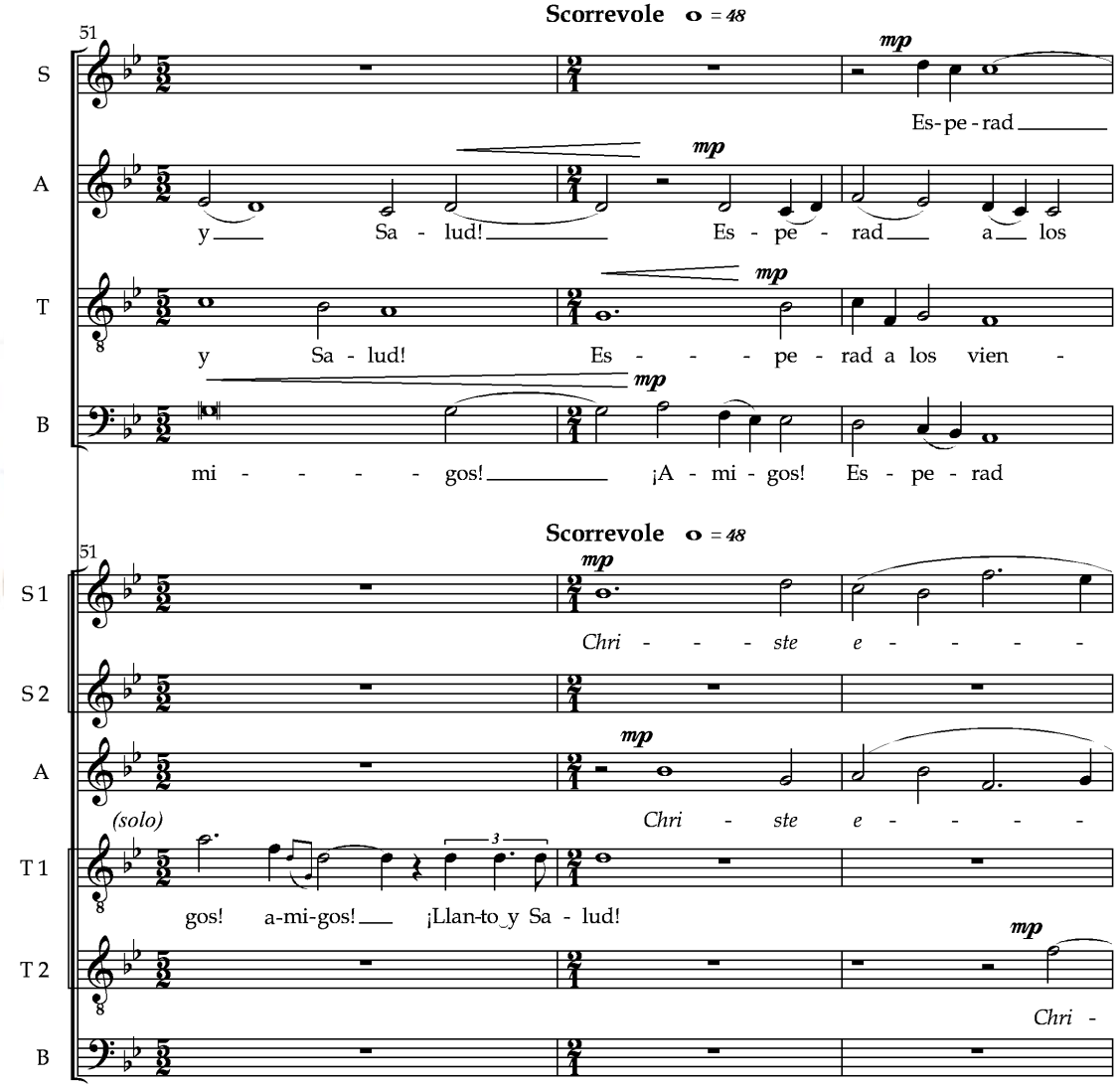
In particolare, per quanto riguarda quest'ultimo punto possiamo notare che sebbene la melodia del *cante jondo* sia ricca di giri ornamentali (come nel canto di origine indù) essi vengano utilizzati in determinati momenti del testo come espressione o suggerimento della forza emotiva di una parte del testo stesso. Vanno considerati e appaiono come ampie inflessioni vocali, più che come meri giri ornamentali.

Es. n. 7



[20] F. G. Lorca, Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"» cit., p. 32.
[21] Cfr. *infra*, pag. 61
[22] F. G. Lorca, Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"» cit., p. 33.

ISSN: 1594-378X



Il procedimento compositivo che sorregge il *Christe* avrà il suo sviluppo completo nell'*Agnus Dei* e sarà più esaustivo soffermarsi in un'analisi dettagliata nel capitolo dedicato a quella parte della *Missa*, anche in virtù delle considerazioni fatte proprio a proposito dell'*Agnus Dei*. Esso consiste in una sovrapposizione di testo e musica al brano monteverdiano nella sua versione originale (trasposto un tono sotto). Si tratta di una scrittura contrappuntistica a quattro voci che graficamente si sovrappone ma nella realtà si inserisce nel tessuto polifonico monteverdiano. Se nell'*Agnus* troveremo diversi tipi di contrasto-rapporto armonico tra le due parti (coro e soli) qui l'intervento delle nuove quattro voci è piuttosto discreto e dolce, soprattutto dal punto di vista armonico. La leggerezza dei tre versi è sorretta da un veicolo musicale piuttosto lieve:

> Esperad a los vientos
> cargados de semillas
> y paisajes inéditos[23].

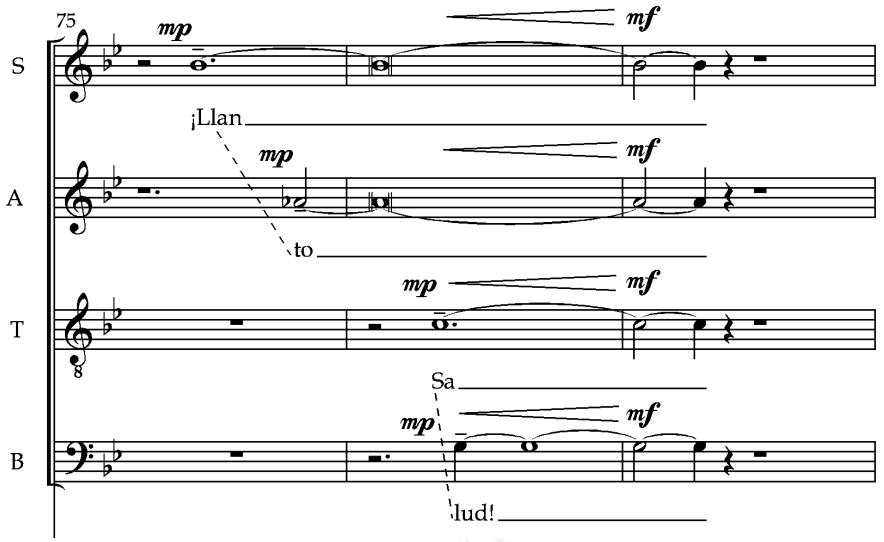
E poi ancora la frase che ritorna:

[23] F. G. Lorca, *Tarde* in *Otra suite* (1922), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 346.

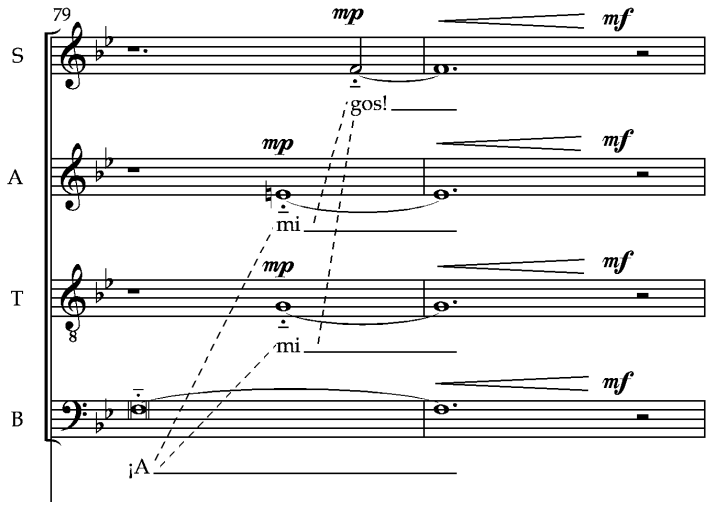
¡Llanto y Salud, amigos![24]

che questa volta si appoggia su due piccoli cluster (Es. nn. 8 e 9) che ne madrigalizzano il contrasto e, per dirla col poeta, la Pena, in particolare nel loro essere contrapposti a un tessuto polifonico stabile e solido che continua a scorrere con Monteverdi.

Es. n. 8



Es. n. 9



Il *Kyrie 2°* è una vera ripresa variata del *Kyrie 1°*. Le prime sedici battute sono identiche alle prime sedici con cui cominciava la *Missa*, se non per il testo nuovo e le indicazioni dinamiche:

Floreced y arrancaos
la floración de nuevo,
vestidos inefables,
corazón, carne y huesos[25].

[24] Ivi.
[25] Ivi.

ISSN: 1594-378X

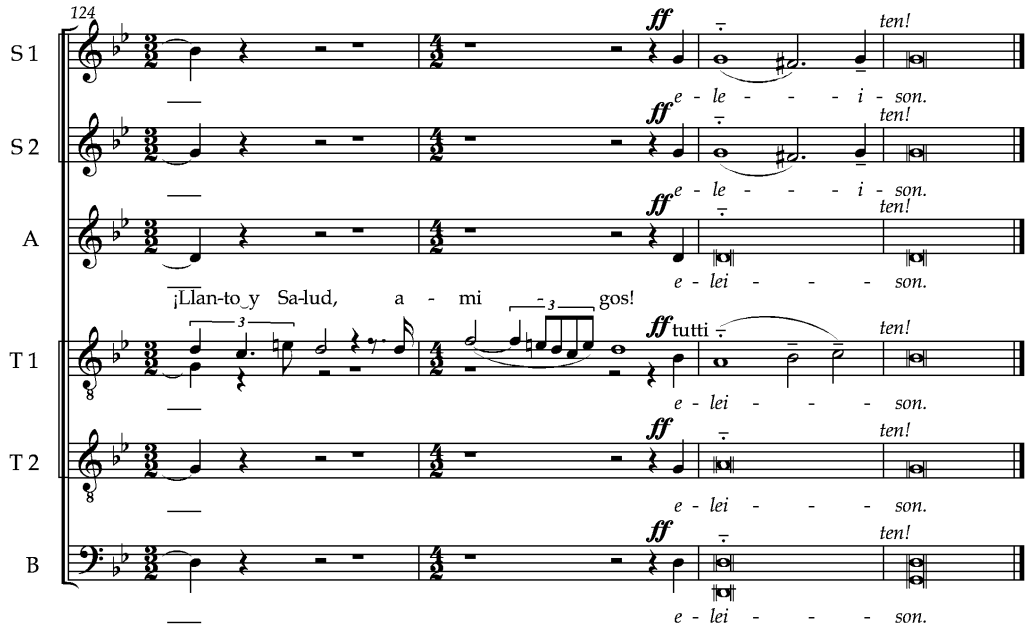
La prima grande differenza di questa ripresa arriva alla battuta 101, quando una fermata breve introduce a un corale omoritmico che madrigalizza l'intensa e teatrale frase con cui termina la poesia di Lorca:

> Frente al mar de los vientos
> para ser vivos siempre
> ser murientes eternos.[26]

L'assenza di movimenti melodici indipendenti nelle voci rende assolutamente compatta questa breve ma intensa fermata, che si ritroverà nell'*Agnus Dei*[27] con un testo più breve ma altrettanto intenso:

> Bajo el sol y la luna.
> Triste noche del mundo.[28]

La stasi del corale si stempera sulle ultime sedici battute del *Kyrie* dove lo stesso procedimento di incrinatura e ricostruzione di Monteverdi che abbiamo visto nel *Kyrie 1°* si ripresenta, ma questa volta su un materiale monteverdiano diverso.
Il già annunciato ritorno del frammento stilizzato di *cante jondo* intonato dal Tenore (Es. n. 10) solo sulla quarta e sesta lasciata dal coro è il respiro musicale per gli ultimi due accordi del *Kyrie*, che si chiude con una tradizionale cadenza dominante tonica.
Es. n. 10



3.2 Gloria: tra il Bene e il Male

Il *Gloria* della *Missa Lorca* è, insieme all'*Agnus Dei*, il brano più problematico dal punto di vista letterario per la complessità del testo spagnolo affiancato a quello latino che, se nel caso dell'*Agnus* è brevissimo, nel caso del *Gloria* è molto lungo. Il *Kyrie*, come abbiamo appena visto,

[26] Ivi.
[27] Cfr. *infra*, p. 75
[28] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

è suddiviso in tre parti secondo la scansione del testo latino. Il *Gloria* segue invece una suddivisione in cinque parti che prendono il nome a volte dallo spagnolo a volte dal latino:

1. La llegada del Demonio
2. Para vencer la carne
3. Et in terra pax
4. Qui tollis peccata mundi – Alba pura
5. Cum sancto Spiritu

Nel *Gloria* il testo latino è utilizzato nella sua interezza, mentre il testo spagnolo è frutto di una scelta di versi tratti dalla poesia dal titolo *Demonio* presente nella *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* del 1929.

Il clima espressivo entro il quale ci troviamo immersi fin a partire dai primi due numeri del *Gloria* che sono interamente in spagnolo (il testo latino interviene a partire dal n° 3 *Et in terra pax)* è assai diverso da quello del *Kyrie*. Il componimento poetico utilizzato è di un "momento espressivo" più maturo della vita poetica di Lorca. Ho già fatto cenno nell'analizzare il *Kyrie* a quello che potrebbe essere individuato erroneamente come il periodo surrealista di Lorca; ma è pur certo ed evidente che il linguaggio e la forza delle immagini utilizzate abbia delle notevoli differenze a seconda degli anni.

A questo scopo può essere interessante riportare una suddivisione in tre periodi con la quale Claudio Rendina, studioso italiano di Lorca, propone di considerare la produzione letteraria del poeta spagnolo. «Il primo contatto con l'oggetto poetico deriva inevitabilmente dal mondo infantile. I suoi modelli sono Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez. Questo è quello che potremmo considerare come il "primo" Lorca, espresso nel *Libro de poemas* ovvero in tutta la produzione che va dal 1917 al 1920»[29]. Per quanto concerne la *Missa Lorca* avremo modo di osservare come soltanto il *Dona nobis pacem* con cui si chiuderà la *Missa* appartienga di fatto a questo primo periodo. «Il "secondo" Lorca è quello cronologicamente situabile nella produzione che va dal 1921 al 1927, comprendendo le *Suites*, il *Poema del cante jondo*, le *Canciones* e il *Romancero gitano* all'insegna di un marcato elemento di ispirazione folclorica gitano-andalusa»[30]. «Il "terzo" Lorca infine è quello aperto all'esperienza newyorkese del 1929/30 e segnato da un linguaggio surreale e barocco»[31].

È indiscutibile che certe «date di un itinerario poetico risultano più sussidio mnemonico che non effettiva connotazione letteraria»[32], ma è anche vero che lo stesso poeta tendeva a fissare i tempi della sua produzione, segnalando costantemente a parenti e amici gli sviluppi della propria ispirazione. L'autore stesso fa precedere il suo *Libro de poemas* del 1919 da alcune "Parole di giustificazione", nelle quali tratteggia il carattere proprio di quello che abbiamo visto definire come "primo Lorca". Leggiamo infatti: «In questo libro (tutto ardore giovanile e tormento e ambizione senza misura) offro l'esatta immagine dei miei giorni di adolescenza e gioventù. […] In queste pagine disordinate c'è il riflesso del mio cuore. […] La nascita di ognuna di queste poesie che hai tra le mani, o lettore, si concilia con lo spontaneo sorgere di un nuovo germoglio dell'albero musicale della mia vita in fiore. […] Sarebbe una sciagura disprezzare quest'opera […] che ha la virtù di ricordarmi in ogni istante la mia infanzia appassionata scorrazzante nuda per le praterie di una pianura sullo sfondo di una montagna»[33].

---

[29] C. Rendina, *Introduzione*, in F. G. Lorca, *Tutte le poesie* cit., I, p. 8.
[30] Ivi.
[31] Ivi.
[32] P. Menarini, *Studio critico*, in F. G. Lorca, *Poesie inedite*, Garzanti, Milano 1988, pp. 12-14.
[33] F. G. Lorca, *Palabras de justificación,* introduzione a *Libro de poemas,* 1918/1920, in F. G. Lorca, *Tutte le poesie* cit., I, p. 34.

ISSN: 1594-378X

Questa digressione ci consente, prima di ritornare all'analisi del *Gloria*, di riassumere nel seguente schema l'appartenenza dei numeri della *Missa Lorca* ai diversi momenti della produzione poetica del poeta:

PERIODO	TITOLO	ANNO
Primo Lorca	Dona nobis pacem	1919
Secondo Lorca	Credo	1921
	Sanctus	1921/22
	Kyrie	1922
Terzo Lorca	Gloria	1929
	Agnus Dei	1929

3.2.1. L'arrivo del demonio

Il testo, soltanto spagnolo, comprende la prima e la quinta quartina di *Demonio.*

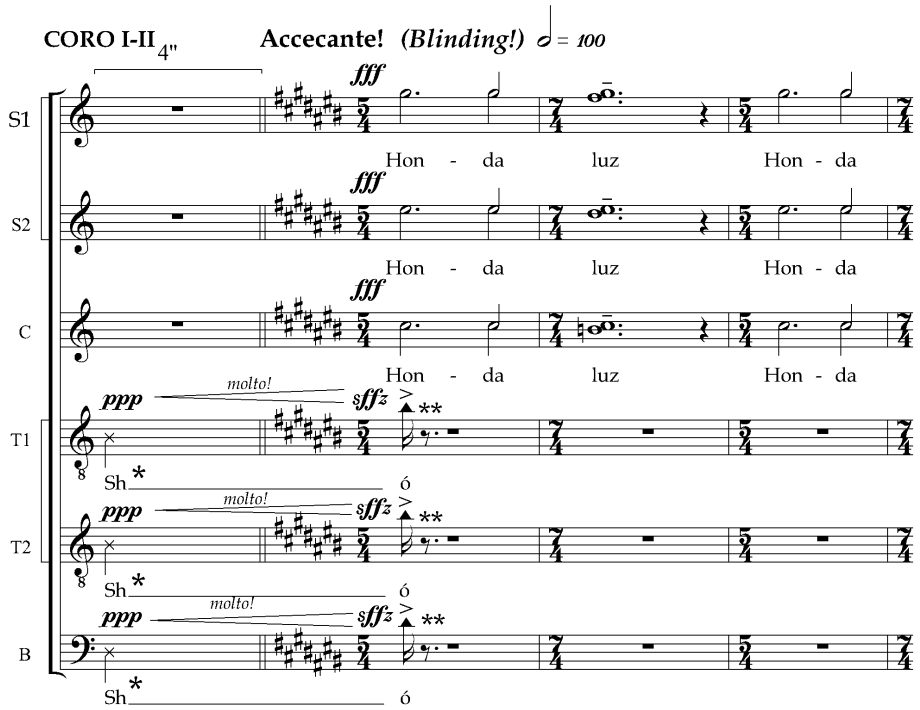
> Honda luz cegadora de materia crujiente,
> luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,
> anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
> por todas las esquinas del abierto domingo.
> [...]
> Las nubes proyectaban sombras de cocodrilo
> sobre un cielo incoloro batido por motores.
> Altas esquinas grises y letras encendidas
> señalaban las tiendas del enemigo Bello.[34]

Estremamente teatrale e suggestiva la descrizione del Male, attraente e accecante, che giunge sulla terra. A simboleggiare e madrigalizzare le caratteristiche sfolgoranti di queste prime due quartine, la musica (Es. nn 11 e 12) è profondamente caratterizzata da:

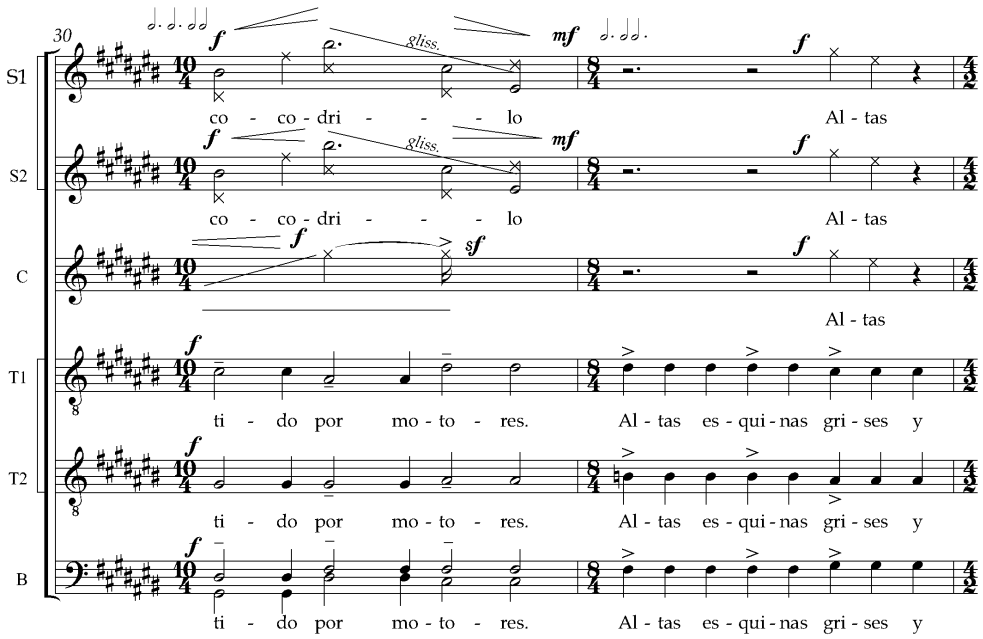
- Onomatopea
- Tessitura acutissima delle voci femminili
- Tonalità alterata in tutti i gradi (7 diesis in chiave)
- Tutte le battute hanno tempi composti
- Alternanza tra triadi e *cluster*

[34] F. G. Lorca, *Demonio* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 256.

Es. n. 11



Es. n. 12



3.2.2. Per vincere la carne

Dopo la presentazione del primo personaggio, il Demonio, viene presentato l'antagonista, che è il Bene o meglio Dio nel Sacramento:

Para vencer la carne del enemigo bello,
mágico prodigioso de fuegos y colores,

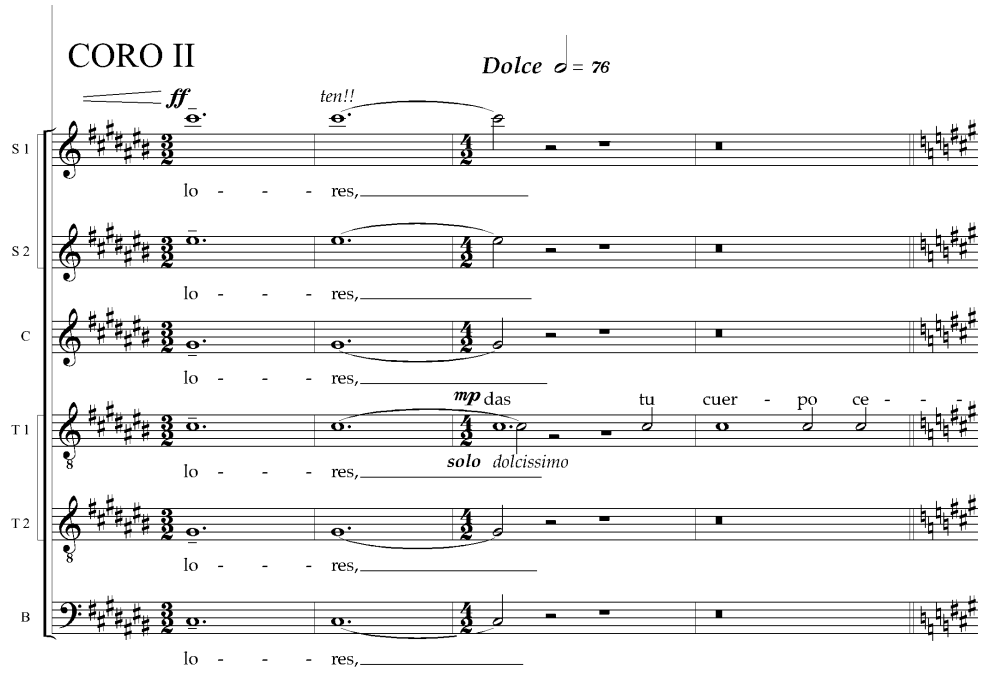
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

das tu cuerpo celeste con tu sangre divina
en este Sacramento definido que canto.[35]

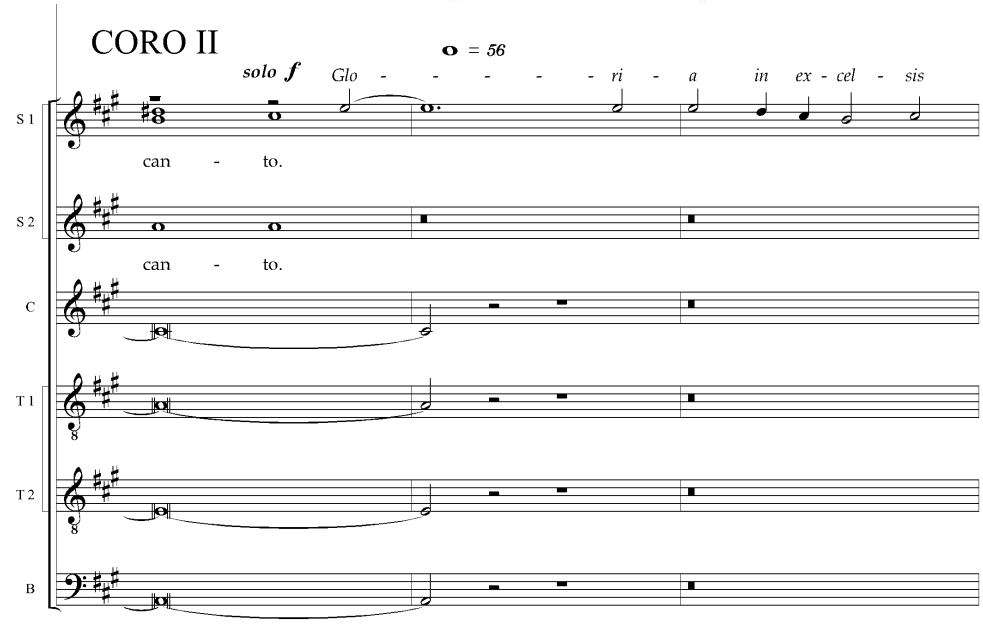
La scrittura musicale a doppio coro 6 + 6 vede (Es. nn. 13 e 14):

- Una progressiva distensione ritmica
- Una modulazione a tonalità meno alterata (3 diesis in chiave)
- L'arrivo del latino verso la terza parte

Es. n. 13



Es. n. 14



[35] Ivi

3.2.3. Et in terra pax

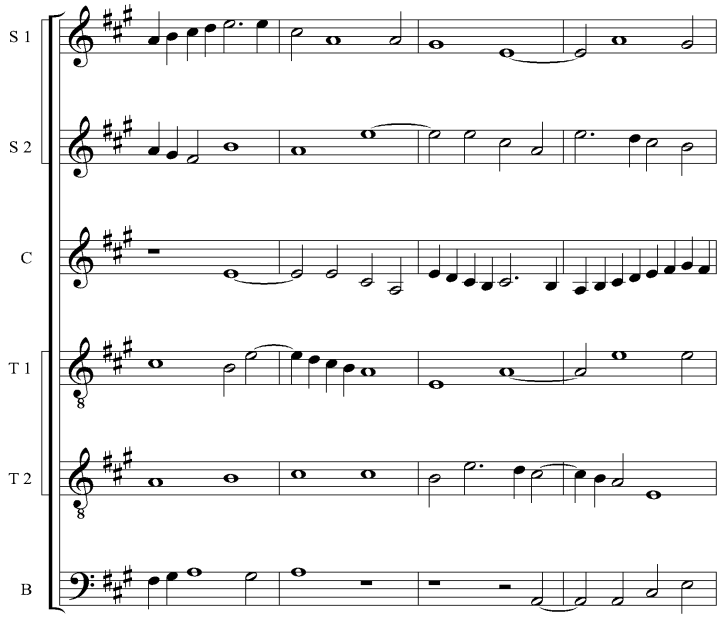
Presentati i due antagonisti, Male e Bene, Demonio e Dio, comincia il contrasto che vedrà vittorioso il Bene sul Male. La battaglia a cui si assiste è combattuta su diversi livelli letterario-musicali ed è certamente la parte più complessa e densa di tutto il *Gloria*, ma forse anche della *Missa*. Troviamo infatti:

- Due cori
- Due lingue
- Due tipi di materiale musicale

Il terzo punto necessita di un approfondimento. Nel *Kyrie* abbiamo descritto un procedimento compositivo che avevamo denominato come "incrinatura modale" applicato a Monteverdi e la conseguente ricostruzione del materiale così volutamente "danneggiato". Nel *Gloria* il procedimento è più complesso e articolato: lo potremmo definire come "esplosione" del tessuto polifonico originario monteverdiano e integrazione delle false lacune ottenute con del materiale nuovo.

Parte del *Gloria* della *Missa* di Monteverdi è stato trasposto una terza minore sotto (Es. n. 15), smembrato e distribuito su un'accollatura di un doppio coro a dodici voci, a partire dalle sei nel quale originariamente è scritto; questo primo intervento non ha tenuto conto del testo latino che è stato cancellato.

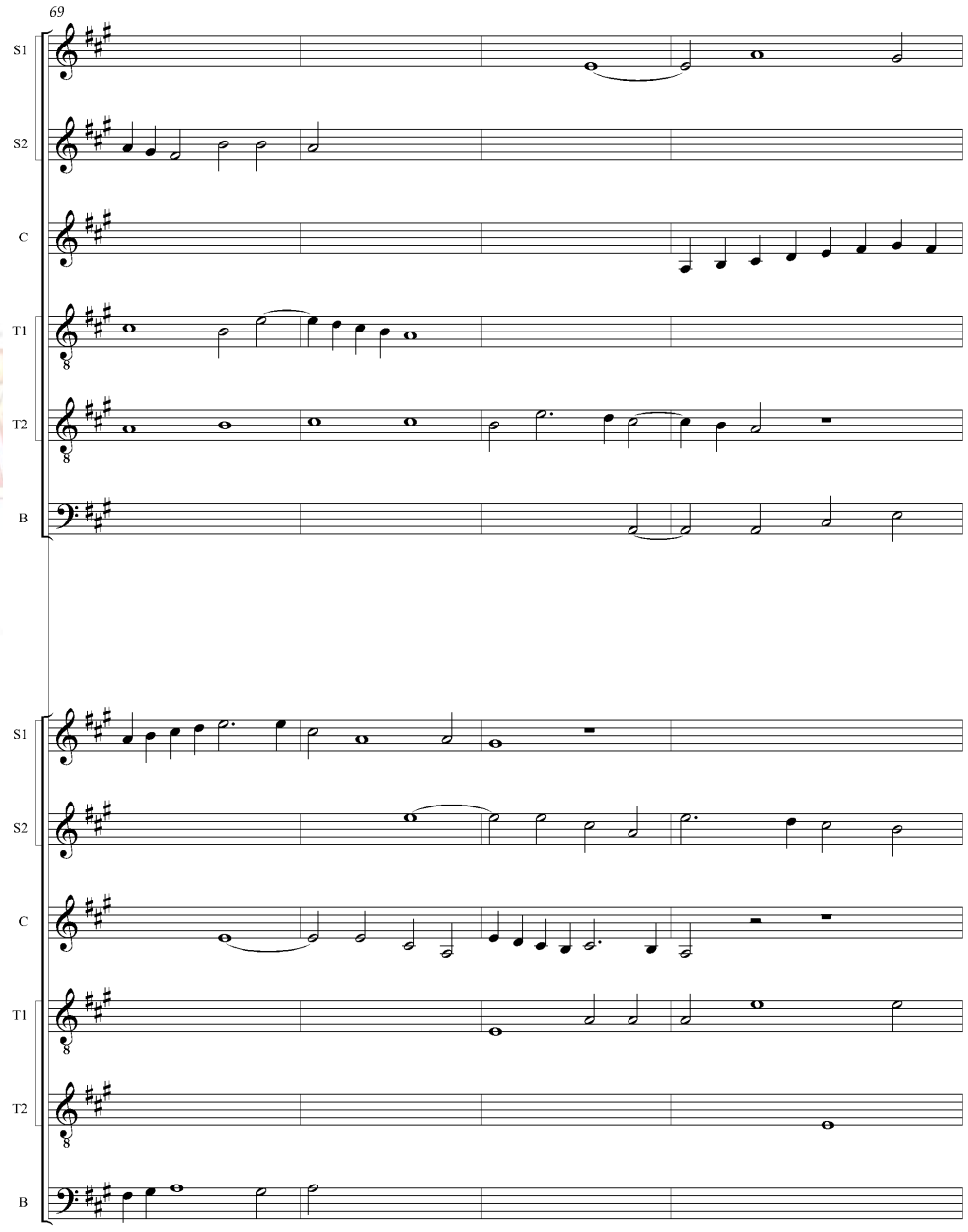
Es. n. 15



Il risultato dell'"esplosione" è mostrato nell'esempio n. 16 che ritrae le battute 69/72 dopo questo intervento di "esplosione", nel quale diversi frammenti melodici sono stati distribuiti sull'accollatura di doppio coro:

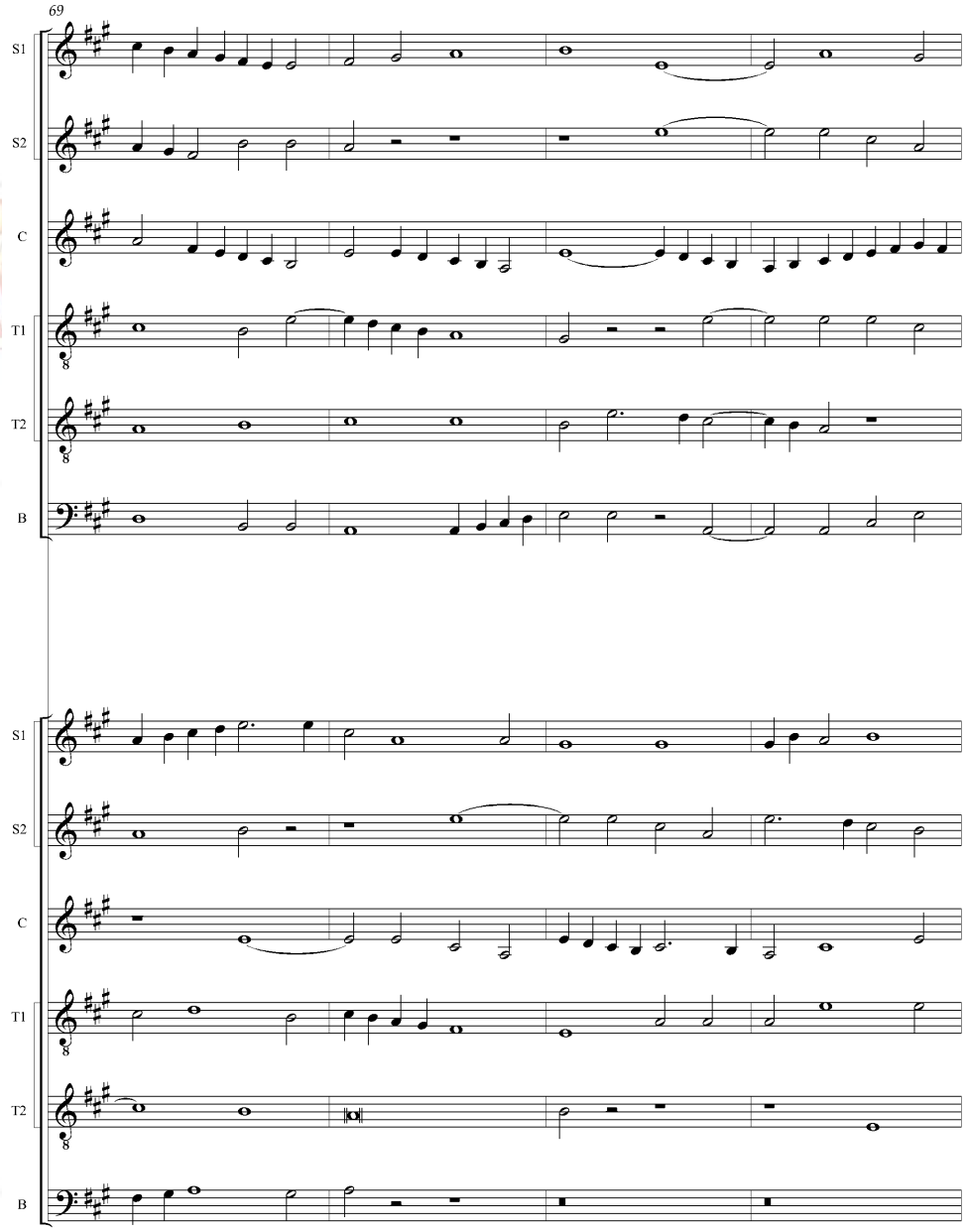
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n. 16



L'intervento successivo (Es. n. 17) è consistito nel colmare i vuoti del tessuto polifonico che si sono venuti a creare con del materiale nuovo, che si inserisce creando nuove linee melodiche e incontri verticali a volte complessi con appoggiature, che suonano come "falsi ritardi" anche sui tempi deboli e incontri dissonanti.

Es. n. 17



L'ultimo intervento (Es. n. 18), che completa le quattro battute prese ad esempio, consiste nell'aver distribuito i due testi latino e spagnolo. Il testo latino è quello precedentemente sottratto alla polifonia originale di Monteverdi, quello spagnolo consta di due quartine:

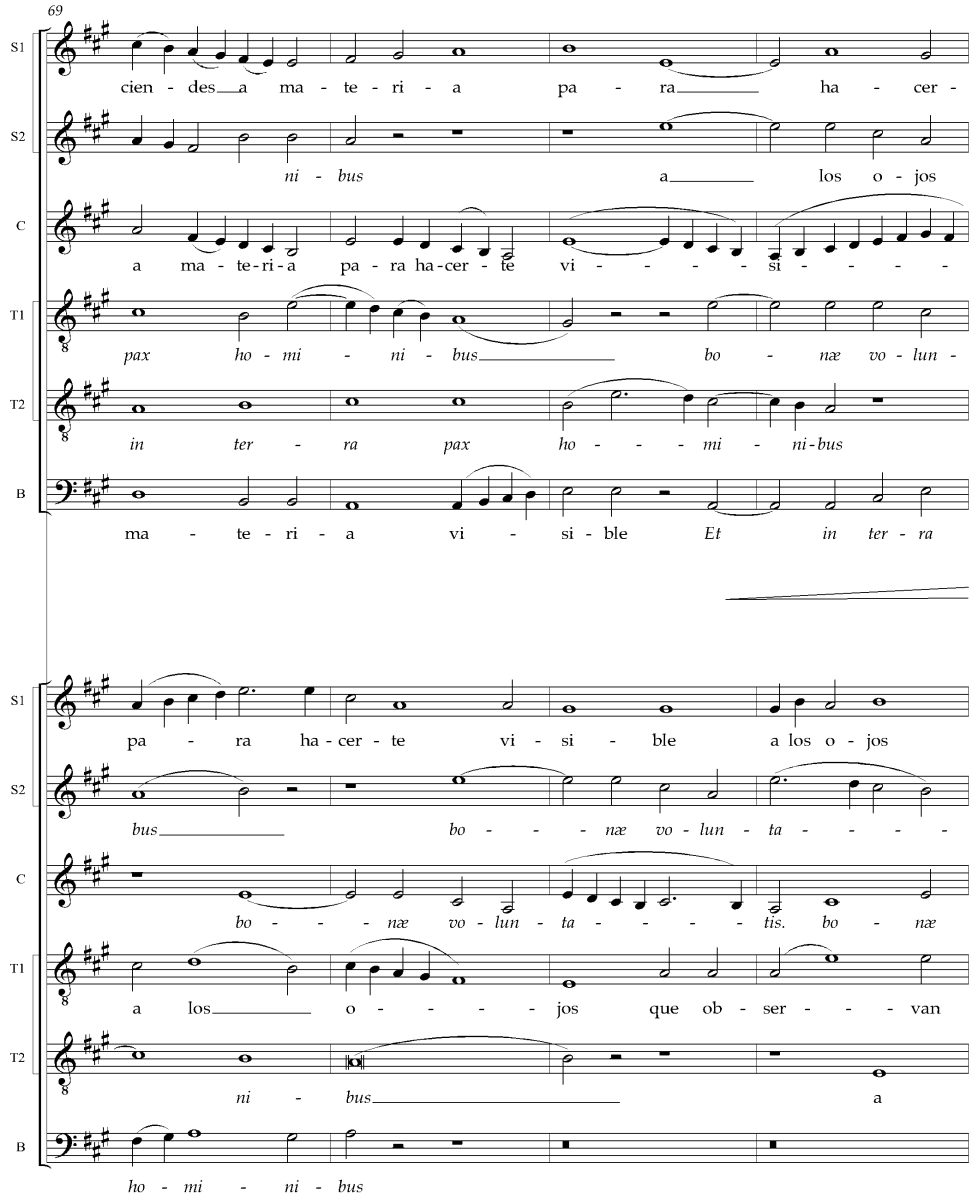
Desciendes a materia para hacerte visible
a los ojos que observan tu vida renovada
y vences sin espadas, en unidad sencilla,
al enemigo bello de las mil calidades.

¡Alegrísimo Dios! ¡Alegrísima Forma!

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Aleluya reciente de todas las mañanas.
Misterio facilísimo de razón o de sueño,
si es fácil la belleza visible de la rosa.[36]

Es. n. 18



Nel percorso attraverso le tonalità che il *Gloria* sta percorrendo possiamo individuare una profonda adesione al testo. Dalla partenza completamente alterata in senso ascendente si passa, come abbiamo visto, attraverso la "redenzione" dei tre diesis. Nelle ultime battute del *Et in terra pax*, sfruttando il frequente uso che Monteverdi fa del settimo grado abbassato, assistiamo a una temporanea modulazione all'ultima tonalità coi diesis del *Gloria*: un solo diesis che designa una cadenza perfetta su una triade maggiore di Sol che sarà il tramite, in quanto dominante, verso la nuova tonalità della sezione seguente: Do minore.

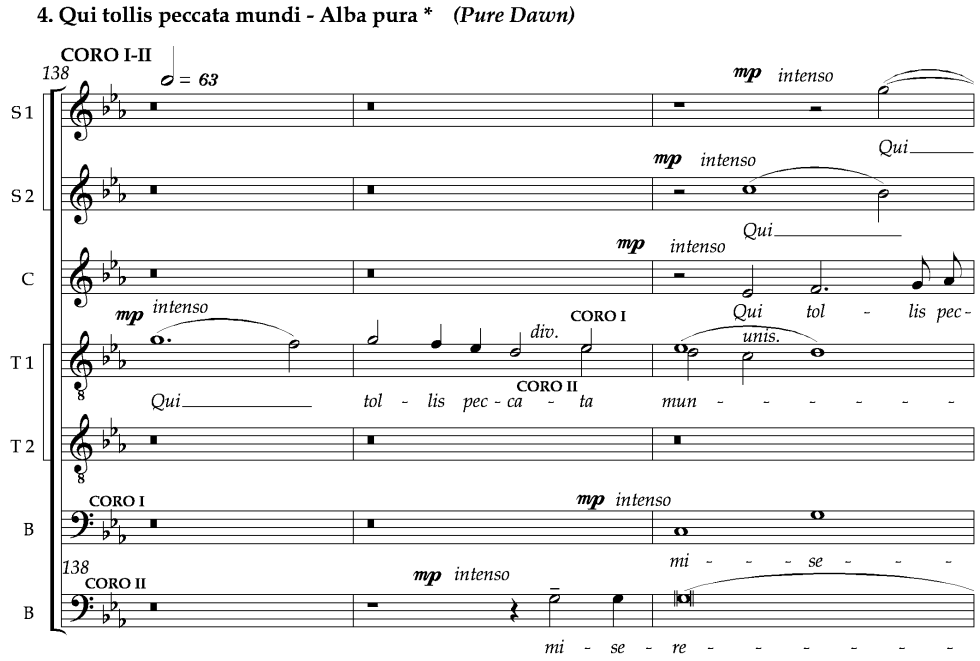
[36] Ivi.

3.2.4. Qui tollis peccata mundi - Alba pura

Un doppio titolo apre questa sezione perché suddivisa al suo interno. Non troviamo più politestualità, ma l'esposizione del *Qui tollis peccata mundi* latino (Es. n. 19), secondo una riscrittura e rielaborazione dell'originale monteverdiano con alcuni sostanziali interventi poco distruttivi:

- cambio di modo
- aggiunta di una settima parte al Basso
- fioritura della polifonia originale
-

Es. n. 19



Alba pura, la sezione in spagnolo, è assai semplice armonicamente, cullante e non si allontana dalla morbida serenità della nuova tonalità. Il testo è fortemente simbolico e ispirato:

> Aleluya, aleluya del zapato y la nieve.
> Alba pura de acantos en la mano incompleta.
> Aleluya, aleluya da la norma y del punto.[37]

La complessità dei simboli rappresentati è volta a inneggiare, con la ripetizione della parola *Aleluia*[38], alle forze del Bene, a Dio che ha appena finito di combattere nella lunga disputa dell'*Et in terra pax* contro le forze del Male. Lo scarpone e la neve sono un'immagine di complementarietà e completezza e, al contempo, un incontro tra la parte più terrena dell'uomo (il piede, come vedremo anche in altri passaggi lorchiani) e la neve, che rappresenta ciò che discende dal cielo ed è candido.

La mano incompleta è il simbolo meno chiaro dell'intero componimento e sta probabilmente a indicare la figura del Cristo Pantocratore.

La norma e il punto sono simbolo di unità e disciplina della Divinità; due parole che incontreremo tra breve nel *Credo* e, più avanti, nell'*Agnus Dei*.

---

[37] Ivi.

[38] *Aleluya* in spagnolo si scrive con una "l" sola a differenza di italiano e latino.

ISSN: 1594-378X

Molti riferimenti testuali e connessioni tra i vari testi scelti per la *Missa Lorca* creano una rete di simbologie, ritorni e rimandi che consentono di aiutarci a intendere certe immagini che, forse, prese singolarmente non sarebbero così perspicue o potrebbero condurre a ipotesi interpretative differenti. Osservazione necessaria, se non per un'esegesi letteraria dei testi di Lorca, sicuramente per l'interpretazione che è stata alla base delle mie scelte come compositore e che mi ha guidato nel progetto iniziale e nella sua realizzazione musicale.

3.2.5. Cum Sancto Spiritu

Il percorso delle tonalità procede dal clima alterato di partenza verso la cancellazione di ogni alterazione. Grazie alla dominante comune il *Cum Sancto Spiritu* conclude il *Gloria* in Do maggiore. Il percorso, che ha sia un significato simbolico sia una corrispondenza coi diversi climi armonici che abbiamo incontrato, conduce verso un vero finale "in gloria": bianco come bianco può essere inteso un Do maggiore non in quanto tale ma soprattutto in rapporto con il suo divenire bianco e luminoso rispetto a una tonalità tanto lontana quanto quella d'inizio. Nell'ultima quartina di Lorca, che è anche l'ultima quartina della poesia, si sintetizza mirabilmente la vittoria definitiva del Sacramento, del Bene, di Dio contro la Falsità, la Bellezza del trucco, il Male o più semplicemente il Demonio.

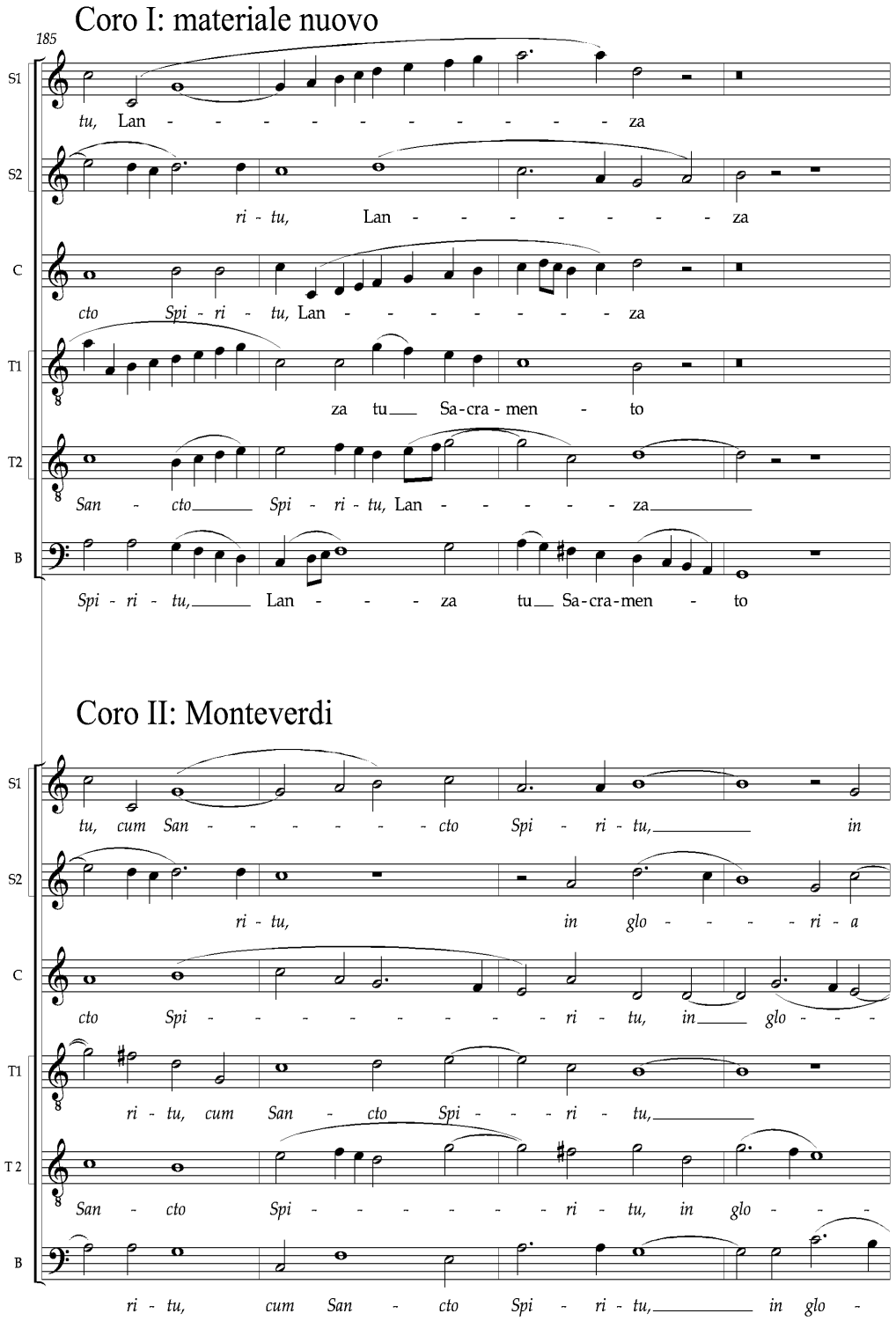
L'immagine finale è sorprendente: assolutamente teatrale. Un angelo di vetro, luminoso, sfavillante o più chiaramente quello che l'angelo simboleggia, Lucifero, viene mandato in mille pezzi da un gesto o forse da un soffio di un flauto; immagine dunque non solo teatrale, ma anche musicale nel suo effetto acustico e nel suo contenuto.

> Lanza tu Sacramento semillas de alegría
> contras los perdigones de dolor del Demonio,
> y en el estéril valle de luz y roca pura
> la aguja de la flauta rompe un ángel de vidrio.[39]

La conclusione del *Gloria*, nella sua realizzazione musicale, porta per la prima volta, che è poi anche l'unica in tutta la *Missa*, alla citazione perfetta del *Cum Sancto Spiritu* di Monteverdi senza solisti e non trasposto; il Coro II canta Monteverdi in Do maggiore mentre il Coro I in un clima assolutamente sfolgorante, in armonia con queste ultime battute monteverdiane, moltiplica e amplifica quanto avviene nella polifonia originale (Es. n. 20) e aggiunge slanci ritmici, che ovviamente non erano presenti in un brano del Seicento (Es. nn. 21 e 22), che portano all'*Amen* finale su di un accordo che allarga il coro in una posizione lata, richiedendo alle voci esterne una tessitura estrema (Es. n. 23).

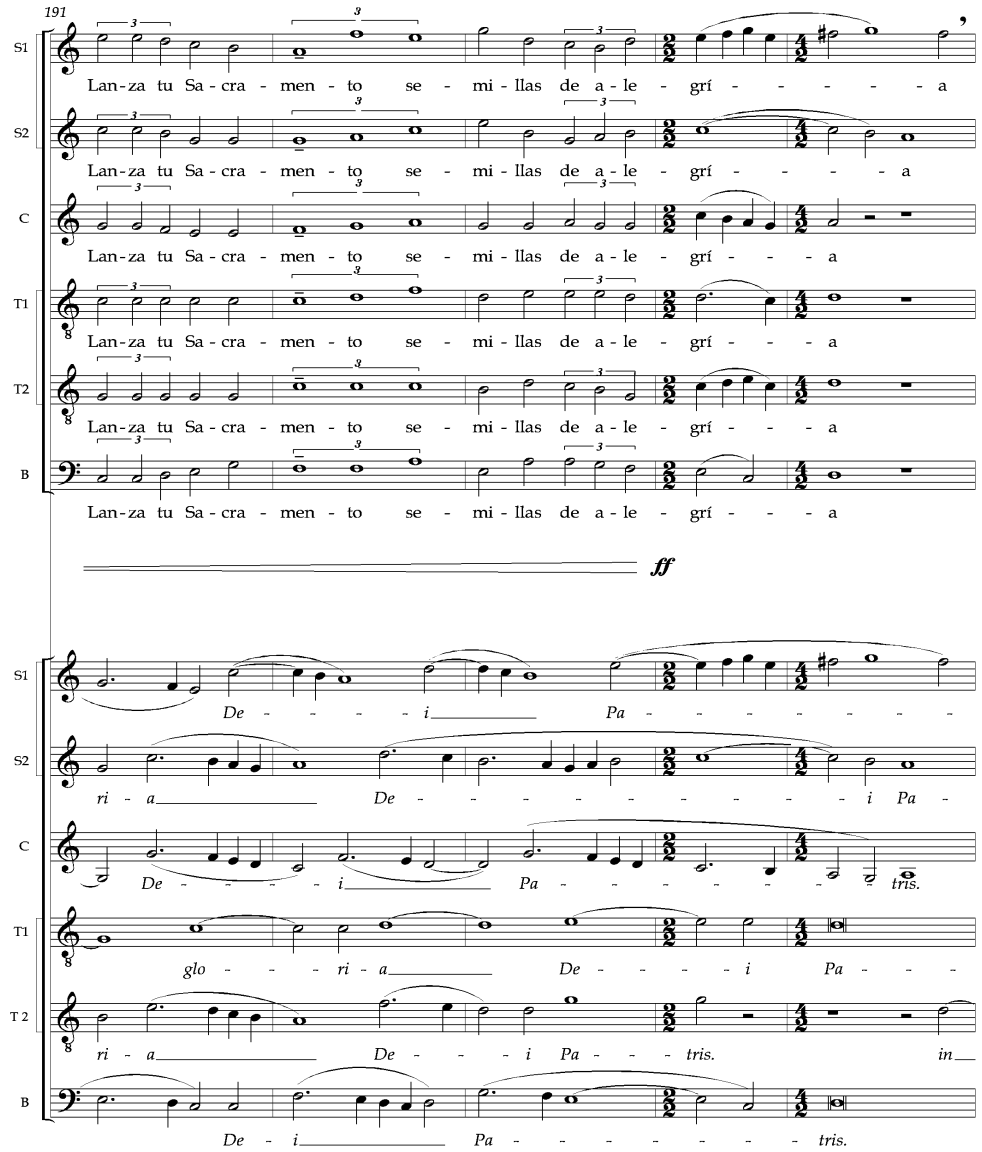
[39] Ivi.

Es. n. 20

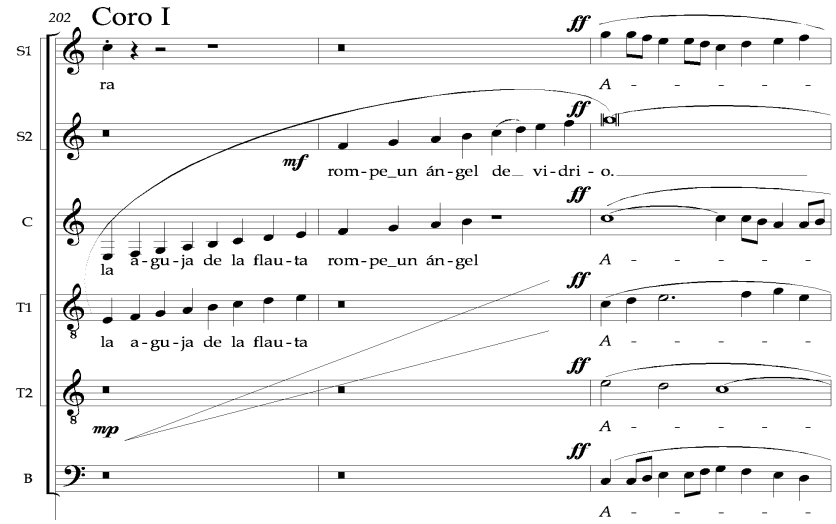


http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

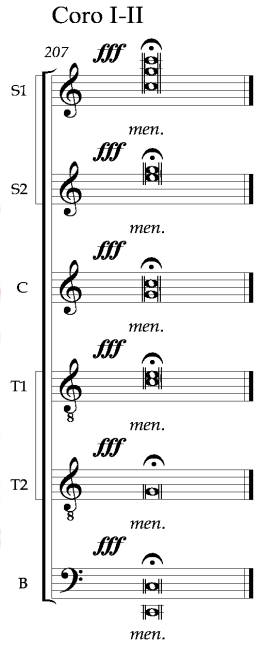
Es. n. 21


191
S1
S2
C
T1
T2
B
Lan-za tu Sa-cra-men-to se-mi-llas de a-le-grí-a
ff
De-i Pa-tris.
ri-a De-i Pa-tris.
De-i Pa-tris.
glo-ri-a De-i Pa-tris.
ri-a De-i Pa-tris. in
De-i Pa-tris.

Es. n. 22


202
Coro I
S1
S2
C
T1
T2
B
ra
A
rom-pe_un án-gel de vi-dri-o.
la a-gu-ja de la flau-ta rom-pe_un án-gel
la a-gu-ja de la flau-ta
ff
mf
mp

Es. n. 23



3.3 Credo: tra disciplina e improvvisazione

Osservando il materiale letterario è lampante la brevità del testo del *Credo*. Non solo: osservando la partitura è evidente la brevità del brano e l'assenza del testo latino.

Queste, e soprattutto la seconda, sono le caratteristiche che rendono il *Credo* un brano differente dagli altri. Si inserisce nella *Missa* per diversi motivi ma per gli stessi paradossalmente se ne distacca.

Questa evidenza è stata da me voluta in seguito a una riflessione necessaria durante la scelta del materiale letterario e musicale. Non era infatti obbligatorio scrivere un *Credo* nella *Missa*; una *Missa brevis* solitamente ne è sprovvista. Ciò che più mi turbava era che di solito, però, una *Missa brevis* è tale anche nella rapidità con cui sfrutta il testo (soprattutto in un brano lungo come il *Gloria*) e nella sua durata. La *Missa Lorca* non è certo una *Missa brevis* se già si considera la grande quantità del materiale letterario impiegato. Un'obiezione potrebbe essere che la *Missa Lorca* non è un a *Missa*, ma trattandola come tale ho deciso, soprattutto, che non fosse *brevis*.

Per vincere la "resistenza" del *Credo*, che sta nella sua complessità del significato liturgico e nella sua lunghezza, ho deciso di non utilizzare il testo latino ma solo quello di Lorca. La "quantità di testo" è ulteriormente ridotta dall'utilizzo di due brevissime poesie. Se nel *Kyrie* ho utilizzato una poesia intera di Lorca, nel *Gloria*, nell'*Agnus Dei* e nel *Dona nobis pacem* ho utilizzato soltanto alcuni versi di poesie molto lunghe, nel *Credo* come nel *Sanctus* ho utilizzato due poesie per ogni brano. Ma se ne *Sanctus* una delle due poesie è piuttosto lunga, per il *Credo* ho voluto utilizzare due poesie rispettivamente di tre e nove versi soltanto.

Così come il testo dell'*Hosanna* (che fa parte del *Sanctus*) i due testi del *Credo (Rayos e Símbolo)* sono tratti dalla *Suite de los espejos* del 1921. Tutta la *Suite* è caratterizzata da uno stile poetico estremamente sintetico e simbolico.

La simbologia di numeri e immagini presente sia in Lorca che nella *Missa* raggiunge un fortissimo livello di "saturazione" nel Credo. Lo specchio inteso come "proiezione dell'anima", l'arcobaleno (e i suoi sette colori) come collegamento tra cielo e terra, lo spettro luminoso che suddivide la luce nei sette colori dell'iride (gli stessi dell'arcobaleno) e la figura del

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Cristo – da Lorca descritta con tratti così umani che qua si fa portatore di luce, unione e fratellanza tra cielo e terra – sono alcune delle simbologie più forti del *Credo*.

Questa simbologia rimanda al linguaggio biblico secondo cui l'arcobaleno[40] rappresenta l'"Alleanza" tra Dio e il suo popolo mentre il numero sette[41], notoriamente numero simbolico, sta a indicare la completezza dell'agire di Dio e del sacro.

Nell'utilizzare il testo non ho tenuto conto della versificazione di Lorca; le due poesie scritte di seguito costituiscono sette frasi e il *Credo* sviluppa ognuna di esse nelle sette parti di cui esso è costituito. I sottotitoli che spesso compaiono nella *Missa* sono utili a scandire brani lunghi e complessi come *Gloria* e *Sanctus* e sono in spagnolo. Nel *Credo*, forse per il gusto di "far tornare i conti", (ma questo forse è uno di quei "vizi" dei compositori che in una analisi non si dovrebbero dichiarare) incontriamo dei sottotitoli in latino e spagnolo: anche nel *Credo* c'è qualcosa di latino, tranne, in realtà, il *Credo* vero e proprio.

Ogni frase del Credo ha "provocato" un'atmosfera sonora ed emotiva che si inserisce, senza soluzione di continuità, nel brano intero e nel suo essere scandito dalle sette *partes*.
Vedendo il testo di Lorca riscritto in questa maniera è già evidente la struttura in sette parti, sette colori se vogliamo giocare con i simboli elencati sopra, che sorregge il *Credo*.

PRIMA PARS: Todo es abanico.
SECUNDA PARS: Hermano, abre los brazos.
TERTIA PARS: Dios es el punto.
QUARTA PARS: Cristo tenía un espejo en cada mano.
QUINTA PARS: Multiplicaba su propio espectro.
SEXTA PARS: Proyectaba su corazón en las miradas negras.
SEPTIMA PARS: ¡Creo!

Ho sviluppato ciascuna delle sette *partes* in brevi gesti dal carattere improvvisativo secondo delle regole fissate da me per ciascuno.

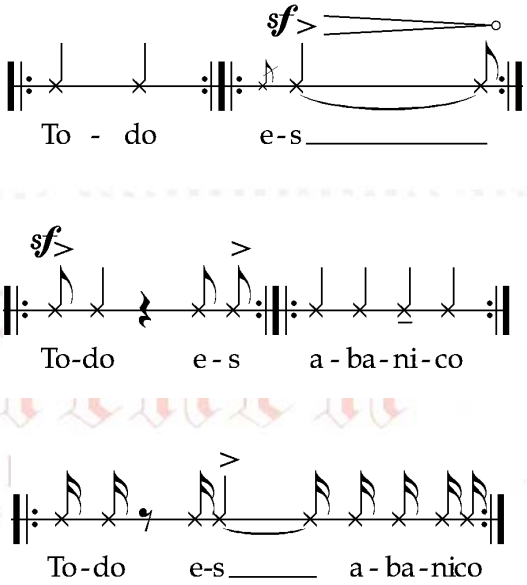
Il gesto compositivo che nel corso della *Missa* si è sviluppato fino al *Gloria* e proseguirà col *Sanctus* su stilemi differenti ma sempre notati in maniera tradizionale, nel *Credo* si limita a indicare una lettura musicale, evocativa, scenica, che enfatizzi di ogni frase il carattere sonoro, il suo significato, l'atteggiamento teatrale con cui proporlo.
L'aspetto teatrale e drammaturgico del *Credo* è evidente fin dal principio dello spartito da cui si apprende che:

- Il coro si dispone in ordine sparso spazializzato uniformemente nel luogo dell'esecuzione.
- Il *Cantus Firmus* (CF) viene eseguito da quattro voci maschili, 2 tenori e 2 bassi. I quattro coristi che eseguono il CF cantano uno accanto all'altro separati dal resto del coro (Es. n. 27).

Nella **PRIMA PARS** ho indicato diversi moduli ritmici che vengono eseguiti liberamente e con tactus individuale. Eccone alcuni esempi:

[40] L'arcobaleno, chiamato nella Bibbia «arco», è citato dopo il diluvio universale (*Gen*. 9,12-17) quale segno speciale della misericordia di Dio e a sanzione del "patto" con Israele di non mandare più il diluvio. Anche il profeta Ezechiele, cfr. *Ez*. 1, 23) lo usa per descrivere i fulgenti riflessi del trono divino. Questa simbologia è ripresa dal testo dell'Apocalisse canonica cristiana (*Apoc.*, 4,3 e 10,19).
[41] Il sette, numero sacro a partire dai Babilonesi, assume diffusamente nel tempo il valore simbolico di completezza, di "tutto", tant'è che "sette volte sette" sta per totalità. Fu sacro anche per gli ebrei che lo adottarono nell'apocalittica e nella liturgia (sette bracci del candelabro, sette unzioni d'olio, riposo del settimo giorno). Per il cristianesimo l'alta simbologia sta nel rimando ai sette sacramenti e ai sette doni dello Spirito Santo: a significare rispettivamente la completezza della presenza di Cristo e dello Spirito nella vita dal battezzato.

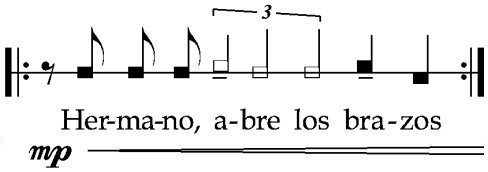
Es. n. 24



Il risultato è quello di una mancanza di *tactus* udibile, cosa che normalmente avviene nel momento in cui è data libertà a ogni singolo musicista. Il primo livello vocale, il sussurrato, è utilizzato per spostare l'accento sull'unica lettera sibilante della frase, la "s" del verbo, che apre il brano come si apre un ventaglio. Fin da questa PRIMA PARS è opportuno precisare come gli effetti usati sortiscono sicuramente un effetto evocativo e descrittivo, ma non si limitano a questo. L'utilizzo della tavolozza allargata che va oltre le note e oltre i valori ritmici tradizionali è un modo per rendere in modo madrigalistico sia il suono della frase (onomatopea), sia il contenuto emotivo, sia il gesto teatrale che Lorca, nella mia lettura, suggerisce.

La SECUNDA PARS segna il passaggio al secondo livello vocale: quello sonoro non intonato o più semplicemente parlato.

Es. n. 25



L'apertura del ventaglio dal punto di vista esclusivamente madrigalistico è rumorosa mentre l'apertura delle braccia è silenziosa. L'aspetto emotivo è letto e tradotto in ritmo e musica tramite una ritmica più semplice, un'apertura sul verbo "aprire" che è apertura "melodica" – sebbene di vera e propria melodia non si possa ancora parlare a questo punto del *Credo* – e apertura ritmica al contempo. Anche la dinamica che dal **mp** procede verso il **f** è un modo per suggerire quella che risulta quindi apertura:

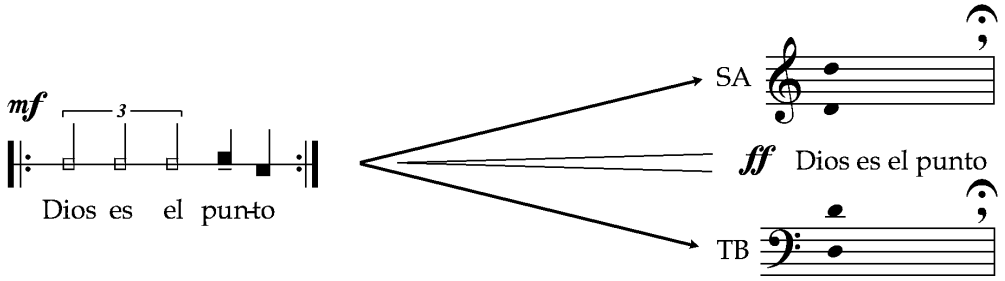
- letteraria
- vocalica (dalla "s" della PRIMA PARS alla "a")
- emotiva
- dinamica
- teatrale
- drammaturgica

ISSN: 1594-378X

La TERTIA PARS compie il percorso verso il terzo livello vocale: il "cantato". Ciò avviene gradualmente, in "apertura", sempre su tutti i livelli sopra descritti. Dall'oggetto si passa all'uomo e in questa TERTIA PARS si giunge a Dio. Anche la grafica (Es. n. 26) di questa frase suggerisce l'apertura verso:

- la dinamica **ff**
- la stasi ritmica
- l'unisono su tre Re

Es. n.26

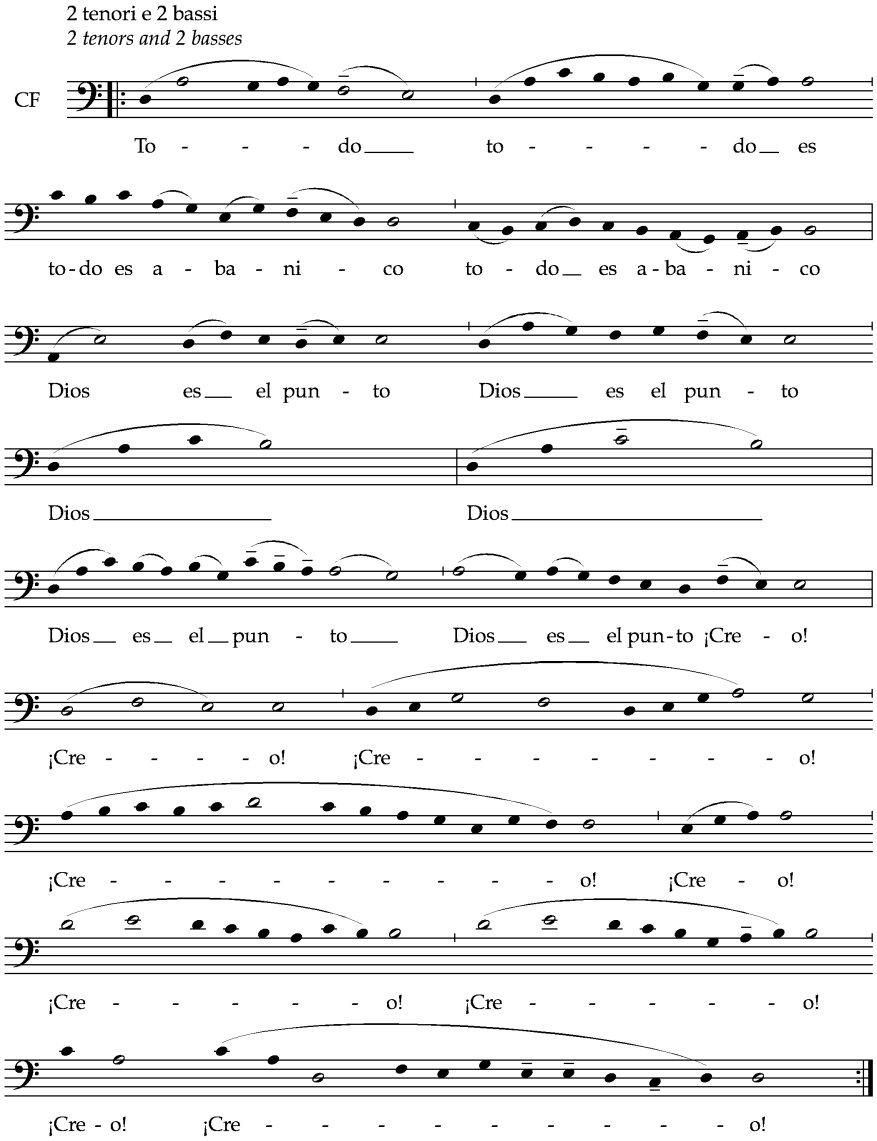


Incontriamo a questo punto l'unico "respiro" del *Credo*. Dopo le prime tre *pars* che hanno compiuto, con le prime tre affermazioni di Lorca, il percorso descritto, il primo e unico respiro presente nella composizione è quello che segna la transizione alla QUARTA PARS.

Il respiro è l'occasione per presentare un elemento del *Credo* finora ignorato: il *Cantus Firmus* (C.F.). Si tratta di una linea melodica falsamente gregoriana (Es. n. 27) che si snoda su un altrettanto falso primo modo. Il centro tonale è anche in questo caso il Re. Il C.F. viene interpretato da un ristretto gruppo di interpreti. Ne ho prescritti quattro: due con voce di tenore e due di basso. L'estensione dalla linea melodica e la necessità di avere una omogeneità timbrica e dinamica mi hanno guidato verso questo ristretto organico con voci acute e gravi assieme. Il testo del C.F. è costituito da tre delle sette frasi del Credo: la prima, la terza e la settima: «Todo es abanico. Dios es el punto. ¡Creo!». Costituisce dal punto di vista testuale una sintesi del messaggio lorchiano, dal punto di vista musicale un filo rosso e un riferimento tonale o più genericamente gravitazionale per le sezioni del coro che sono scritte su canovacci quasi improvvisativi. Insieme alle indicazioni delle durate approssimative in secondi il C.F. costituisce il punto di riferimento necessario in una composizione come questa.

Es. n. 27

CANTUS FIRMUS



La prassi improvvisativa, infatti, è propria di diverse aree della musica: le più frequenti sono sicuramente quella organistica e quella jazzistica. La prima è legata a un solo esecutore il quale si pone delle regole, ma all'interno di esse tutti i parametri sono gestiti da lui in quanto solo. Nel jazz le strutture ritmiche e armoniche danno libertà improvvisative ai singoli esecutori secondo degli schemi preesistenti all'esecuzione. Scrivere un brano corale non solo con sezioni caratterizzate dall'improvvisazione controllata, ma interamente costruito in questo modo richiede all'esecutore, che non è né singolo né singolo in un gruppo (in quanto vi sono comunque delle sezioni), dei sistemi di comunicazione e dei riferimenti per poter gestire l'evento musicale dell'esecuzione. Il direttore ha, come in un brano tradizionale, la funzione di riferimento, ma per disciplinare, scandire e al contempo dare unità a un brano come questo è necessario avere anche altri punti di riferimento spazio-temporali in più. L'improvvisazione corale è una pratica diffusa nel nordeuropa, in particolare nell'ultimo decennio, ed è usata

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

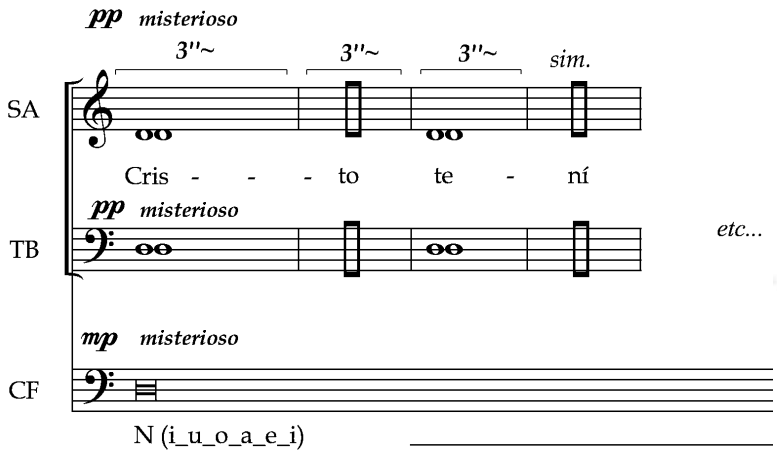
soprattutto con fini didattici per dare libertà e nello stesso tempo disciplinare i singoli coristi. Il *Credo* è stato da me composto per un gruppo corale svedese e, a differenza di altri esperimenti improvvisativi che si basano su brani preesistenti o su sezioni di essi, il *Credo* è interamente basato su questa pratica. La libertà che si manifesta in maniera caratteristica in ognuna delle sezioni del *Credo* è assai meno presente nel C.F. in quanto elemento conduttore, sebbene in secondo piano, e in quanto eseguito all'unisono da quattro voci. La libertà che non è improvvisativa in questo caso è data soltanto dalla notazione senza ritmo indicato: come un canto gragoriano scritto con la testa delle note e il pentagramma al posto dei neumi e del tetragramma. La funzione di sostegno tonale del C.F. è evidente e necessaria per connettere le *partes* non intonate (sussurrate o parlate) e quelle che fanno riferimento al Re, intesa tanto come nota *finalis* quanto come tonica. In sintesi i compiti del C.F. sono:

- intonare il *cantus firmus*
- tenere una nota pedale
- tacere

La QUARTA PARS, a partire dalla nota Re raggiunta in ottava o in unisono col C.F., alterna degli unisoni a dei *cluster* liberi (Es. n. 28). Ogni singolo corista può intonare qualunque suono a qualunque intervallo di distanza dal Re.

Il testo della quarta frase di Lorca con sette parole, in maniera assolutamente chiara ed evidente, riesce a dare della Trinità un'immagine visiva suggestiva e sorprendente nella sua geniale semplicità. Cristo sorregge con ciascuna mano uno specchio che riflette il suo volto e il suo sguardo: una sintesi mirabile tra l'unità del punto e il gesto di aprire le braccia necessario per sorreggere due specchi. La musica sorregge questa immagine così suggestiva enfatizzando i due effetti di unisono e *cluster* con una dinamica molto lieve e una scansione del tempo simile alla fisiologia di un respiro molto quieto. La realizzazione pratica di questa quarta parte, oltre a essere caratterizzata da una trasparente comprensibiltà del testo sostiene e amplifica la impareggiabile semplicità con cui il poeta rappresenta un mistero divino. Il C.F. nella sua funzione di sostegno non si limita a tenere un pedale di Re, ma lo emette su un ciclo di vocali utili a enfatizzare gli armonici naturali della voce che "colorano" sia l'unisono sia i *cluster* intonati dal coro in cui il Re si scioglie e si stempera.

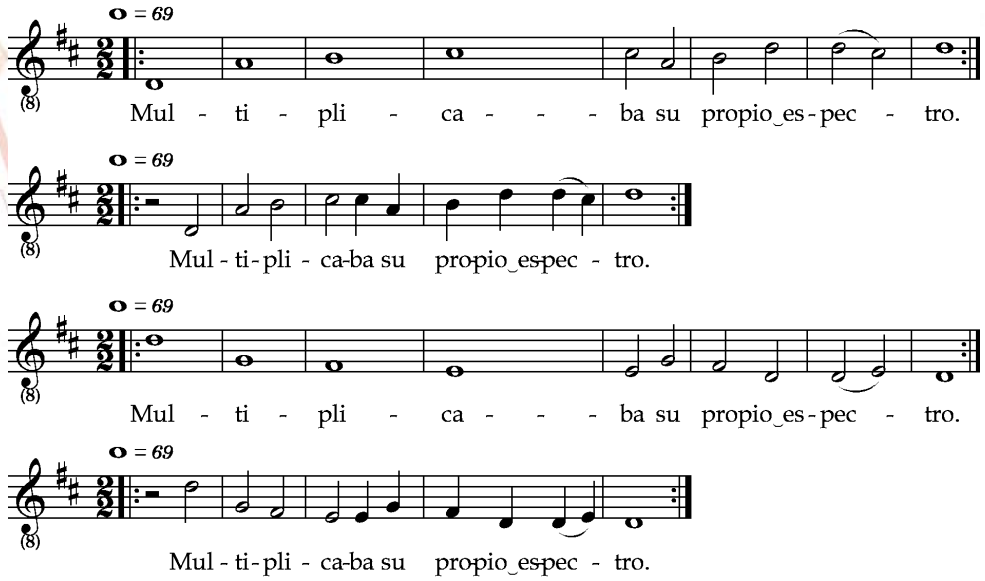
Es. n. 28



Nella QUINTA PARS compare una linea melodica vera e propria: l'unica nel *Credo*, escludendo il C.F. Come in tutta la *Missa* Lorca, anche nel *Credo* compare un frammento tratto dalla *Missa in illo tempore* di Claudio Monteverdi. Le motivazioni e le modalità di utilizzo del materiale monteverdiano sono varie a seconda dei brani. Nel *Credo* compare le prima fuga del Gomberti trasportata un tono sopra con un'armatura di chiave di Re maggiore (Es. n. 29). Le

fughe che Monteverdi indica nella prefazione della *Missa* e che ha tratto dal motetto del Gomberti sono dieci. L'utilizzo di questa fuga nel *Credo* della *Missa Lorca* prevede l'esecuzione della prima in quattro differenti versioni: quella originale, quella ottenuta dalla diminuzione, quella speculare e la sua rispettiva diminuzione.

Es. n. 29



Il trattamento del frammento contrappuntistico prevede che venga eseguito in canone, un procedimento tradizionale dunque e piuttosto rigoroso. Anche in questo caso, però, vi è un margine di libertà: il *tactus* non è più individuale, il direttore lo conduce. Il testo parla della moltiplicazione di uno spettro luminoso che è poi la riflessione dei due specchi. Ciò avviene secondo una struttura ritmica che sarà casuale nel suo svolgersi ma sicuramente, grazie al vincolo del *tactus* comune, caratterizzata da una certa regolarità. Il risultato polifonico di un qualunque canone è sempre un tessuto polifonico più o meno complesso. In questo caso il tessuto polifonico risultante sarà conseguenza, anche grafica se lo realizzassimo per esteso perdendo la casualità delle entrate, di

- dimezzamento o moltiplicazione dei valori
- riflessione speculare del tema di fuga

mantenendo così fede all'intento di leggere musicalmente, graficamente, teatralmente e gestualmente il testo, le parole e le immagini evocate.

La SEXTA PARS è divisa in due semiparti in quanto la frase «Proyectaba su corazón en las miradas negras» viene musicata con un madrigalismo, un glissando verso un punto o meglio verso più punti scuri e profondi. Pertanto è una frase "in discesa", una proiezione dell'immagine o della luce divina sull'umanità. Il glissando è separato dal suo naturale punto d'arrivo per una questione di eseguibilità del passaggio. Così la *pars* si divide in *a* e *b* per lasciar naturalmente spegnere la dinamica da **ff** a **mp** e indicare graficamente la durata della *pars*.

Questa frase che avvia il *Credo* verso la conclusione in realtà sottende numerosi rimandi sia nell'opera di Lorca che nella *Missa* stessa. Il mio interesse è stato, sin dall'inizio della *Missa*, quello di contestualizzare non solo latino e spagnolo o il sacro col profano, ma più profondamente un'idea del divino con l'umano. Sono numerosi i riferimenti che Lorca fa all'*arcoiris*, la bellissima parola spagnola che indica l'arcobaleno. Ed è stretto il collegamento fisico tra specchio, spettro, colori dell'iride e arcobaleno. Evidente al contempo l'unione che l'arcobaleno suggerisce tra ciò che è nel cielo e ciò che è sulla terra. Ricorrente è in tutta la

ISSN: 1594-378X

Missa il contatto e il riflettersi tra due diversi piani: sia nei testi liturgici sia in quelli lorchiani. In particolare nell'*Hosanna* il cui testo proverrà, come vedremo a breve, dalla stessa raccolta usata per il *Credo*.

Ma ancora, in una poesia non utilizzata nelle *Missa* e tratta dalla stessa *Suite*, Lorca ci dice:

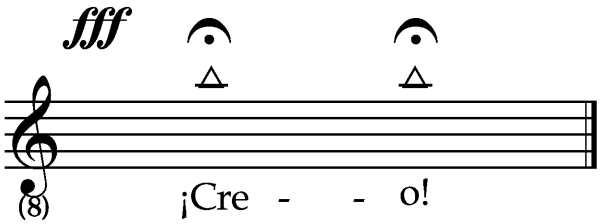
> Detrás de cada espejo
> hay una estrella muerta
> y un arco iris niño
> que duerme.[42]

Gioco di specchi dunque, ponte tra divino e umano, illusione ottica forse, ma sicuramente una forte convinzione che dietro questo gioco di specchi ci sia una forte connessione tra la figura così umana del Cristo di Lorca e lo sguardo bisognoso di luce dell'uomo, la cui anima è uno specchio che riflette paure, aspettative e angosce al contempo.

> Duerme.
> No temas la mirada
> errante.
> [...]
> Como mi corazón,
> así tú,
> espejo mío.
> Jardín donde el amor
> me espera.[43]

L'ultima frase del *Credo* non poteva che essere un grido(Es. n. 30). Dopo il sussurro, il parlato e il cantato ecco che l'ultimo livello, anche dinamico, della vocalità legge l'ultima frase, la più passionale e forte. Non è disperazione ma una fortissima affermazione, una professione di fede nei simboli d'amore, umanità, divinità e unione di cui tutta l'opera di Lorca è intrisa. Se il *Symbolum Nicæum* proclama delle verità di fede in senso liturgico il *Símbolo* di Lorca proclama a gran voce: «¡Creo!»

Es. n. 30



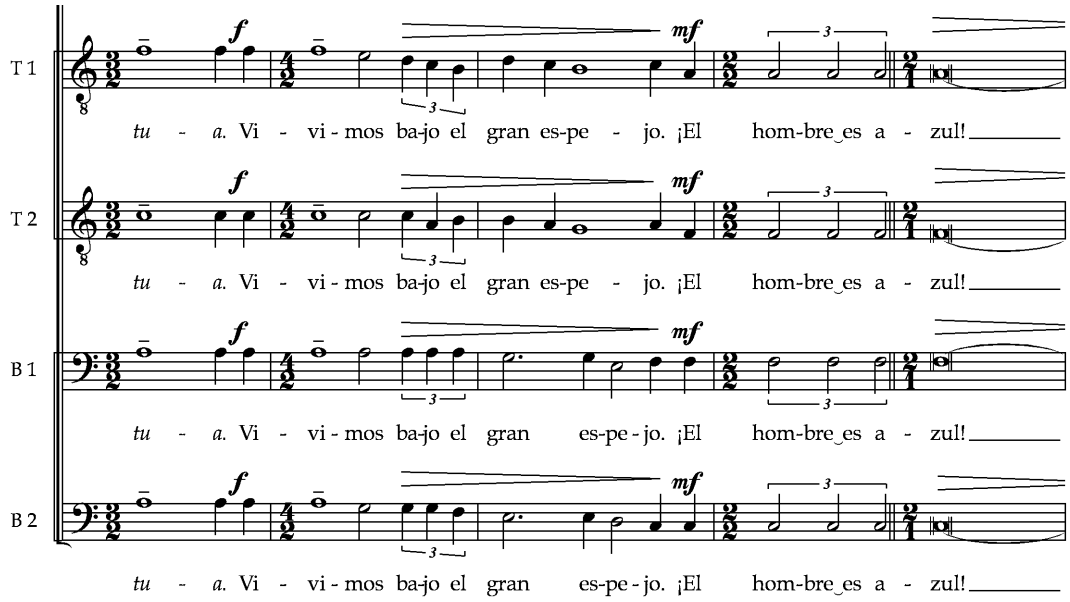
3.4 Sanctus: tra *cante jondo* e Monteverdi

> Vivimos
> Bajo el gran espejo.
> ¡El hombre es azul!
> ¡Hosanna![44]

[42] F. G. Lorca, *Capricho* in *Suite de los espejo*s (1921), in id., *Tutte le poesie* cit., I, p. 230.
[43] Id., Berceuse al espejo dormido in Suite de los espejos (1921), ivi.
[44] Id., El gran espejo in Suite de los espejos, 1921, ivi, p. 228.

Questo è il testo spagnolo dell'*Hosanna* condensato in sole quattro misure (Es. n. 31) del coro maschile che introduce l'*Hosanna* latino che incontreremo nel corso del *Sanctus*.

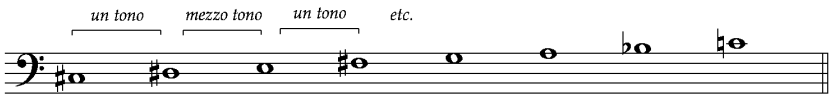
Es. n. 31



Quello del *Sanctus* e dell'*Hosanna* in esso contenuto è, insieme al *Credo*, il caso di poesie scelte per l'inerenza addirittura testuale con la parte della messa corrispondente. Nel caso della poesia entrata a far parte del *Sanctus* il titolo "Azione di grazia" corrisponde addirittura al nome che prende nella messa quel momento della liturgia.

Nel *Sanctus* incontriamo la parte solistica più estesa di tutta la *Missa Lorca*: un Baritono solo che dialoga, cantando soltanto in lingua spagnola, con il coro che, salvo alcune misure in spagnolo, canta tutto il testo del *Sanctus* latino. La parte solistica estesa e impegnativa è costruita sulla base di una scala ottotonica che vede l'alternanza di tono-semitono:

Es. n 32



Si è già diffusamente parlato di *cante jondo* a proposito del *Kyrie*[45]. Il solo del *Sanctus* (Es. n. 33) si presenta come una ben più estesa frase ispirata per andamento e indole al *cante jondo* e in particolare alla *siguriya* gitana. Profondo il sentimento di Pena[46] che troviamo nel testo e nella sua realizzazione musicale. Occorre precisare che dal punto di vista melodico-armonico, a differenza del *Kyrie* dove il frammento in questione era assai ridotto e semplice, qui incontriamo una sofisticazione di *cante jondo* o di *siguriya* più esteso, elaborato e virtuosistico. Assume una valenza teatrale molto forte e intensa, che richiede al Baritono di consumare nella parte del *Sanctus* precedente all'*Hosanna* le prime tre quartine della poesia, che in tutto ne conta quattro:

Gracias, Señor lejano,

[45] Cfr. *supra*, p. 21/24
[46] Cfr. *supra*, p. 22

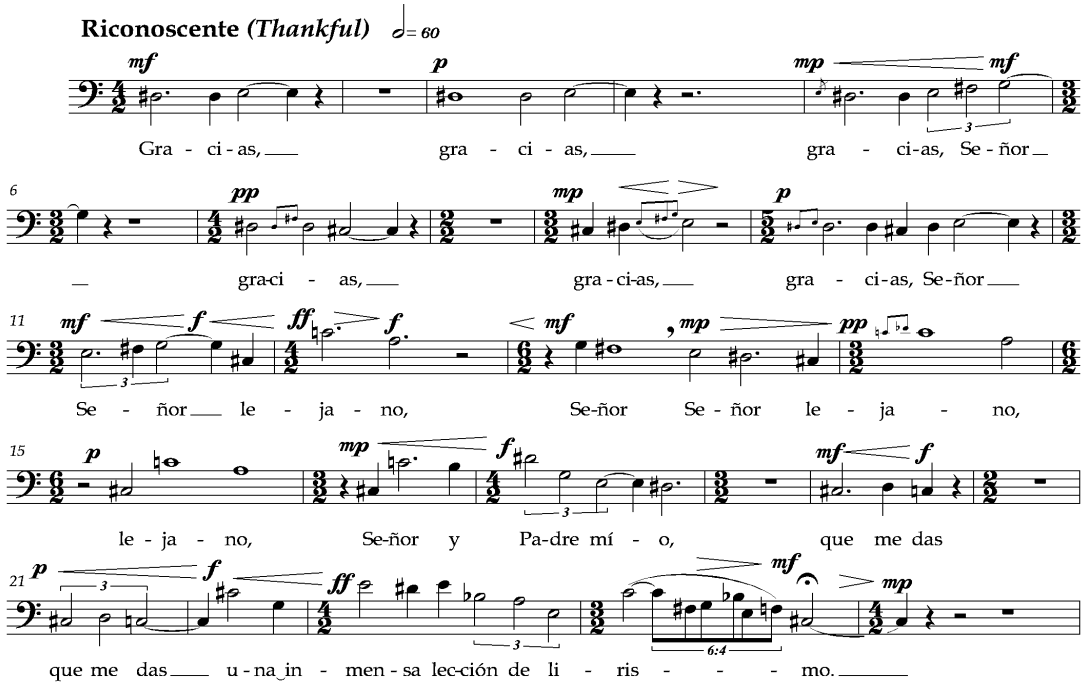
ISSN: 1594-378X

Señor y Padre mío,
que me das una inmensa
lección de lirismo.

¡Oh Santo, santo, santo
que muestras el divino
momento de la muerte
sin velos, a mi espíritu!

Dame la dignidad
del pájaro y del ritmo
de sus alas abiertas
ante lo sombrío.[47]

Es. n. 33



Esiste però un'attinenza ancora più profonda tra questo andamento di *siguriya* che investe il *Sanctus* e il testo poetico. Se torniamo a leggere quanto disse il poeta nella conferenza sul *cante jondo* tenuta a Granada nel 1926 – «Il *cante jondo* si avvicina al ritmo dell'uccello e delle sue ali»[48] – e lo confrontiamo con la meravigliosa terza quartina di *Acción de gracias* troviamo le stesse parole; scopriamo una fortissima attinenza tra la Pena, il ritmo, la sensibilità e la primitività del canto inteso sia come lirismo che come musica. Ma non basta: il gitanismo e la sua Pena vengono descritti nel momento sublime dell'imbrunire, quel momento prima della sera in cui, come abbiamo trovato in *Tarde*, viene il momento della sincerità prima dei saluti o delle speranze. Ritengo importante non dimenticare, nell'addentrarsi in connessioni così sottili e raffinate che la poesia di Lorca porge, che in spagnolo lo "sperare" e l'"attendere" si convogliano nello stesso verbo. Va da sé che linguisticamente, ma anche nella disposizione

[47] F. G. Lorca, *Acción de gracias*, in *Epitafio a un pájaro* (1922), in id., *Tutte le poesie* cit., I, p. 340.
[48] Cfr. *supra*, p. 24

d'animo, l'atteggiamento di andare verso qualcosa assume le valenze più forti e intime di consolazione, attesa e speranza, che sono aspetti fondamentali della Pena lorchiana.
Un'altra importante osservazione oltre a quanto già detto nel capitolo sul *Kyrie* è che il *cante jondo* si caratterizza per un accompagnamento sobrio. Molte volte si canta *a palo seco*, senza accompagnamento. Le chitarre non entrarono fino al XX secolo. I testi sono spesso in prima persona.

La *seguiriya* non ha alcuna relazione musicale con la *seguidilla* tradizionale spagnola. Si tratta di un canto drammatico, forte, adombrato e desolato che rappresenta il cuore più profondo del *cante jondo*. I suoi testi sono tristi, riflettono la tragedia umana, il soffrire e il dolore in relazione con gli eterni temi di amore, vita e morte.
Ricardo Molina commenta la *seguiriya* con le seguenti parole: «In linea generale il mondo che la *seguiriya* rivela è di una assoluta semplicità. La sua condizione *sine qua non* è la drammaticità. Le sue parole sono dirette all'anima, niente più. [...] La *seguiriya* è il grido di un uomo ferito dal suo destino. Può esprimere solamente sentimenti profondi come la tragedia di essere umano»[49]. L'ultima quartina di *Acción de gracias* pare uscire da un testo di *seguiriya* e corrisponde quasi letteralmente alle parole del critico e poeta spagnolo appena citato:

¡Oh Santo, santo, santo,
esta noche te pido
agua para mis ojos,
sombra para mis gritos![50]

Il *Sanctus* della *Missa Lorca* è suddiviso in cinque parti:
1. Acción de gracias *(Azione di grazia)*
2. Hosanna 1°
3. Benedictus
4. Hosanna 2°
5. ¡Oh Santo! *(Oh Santo!)*

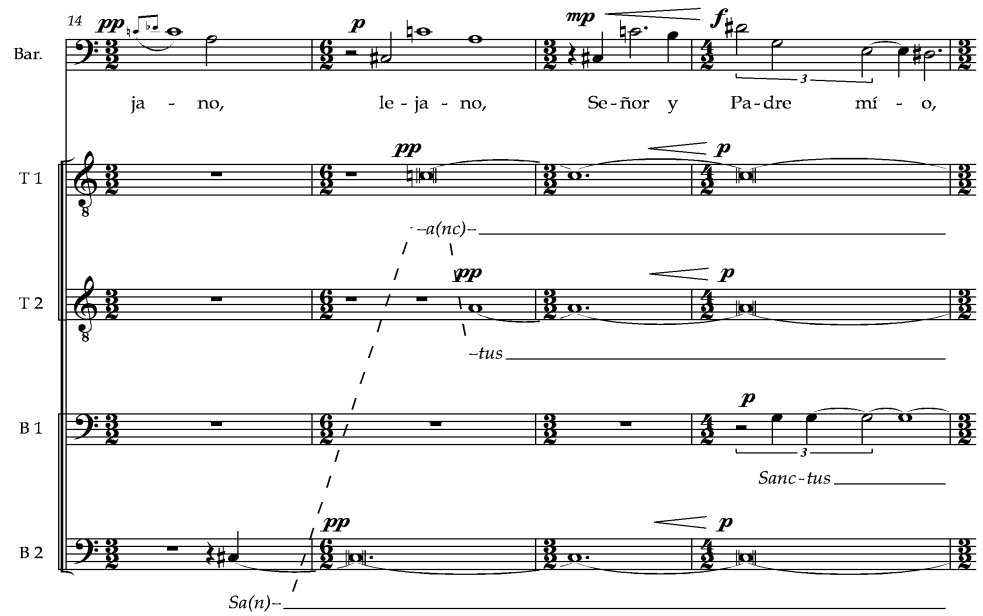
La struttura formale del brano è assai semplice e potremmo definirla struttura a ponte: A-B-C-B'-A'.

Le due parti esterne sono quelle che vedono il Baritono protagonista assoluto, ma con una differenza. Il n° 1 è assai esteso e prevede, dopo l'introduzione del solista *a palo seco*[51], l'intervento del coro diviso a otto voci (SSAATTBB). Le funzioni del coro sono chiaramente:
- realizzazione verticale del campo armonico del solista (Es. n. 34)
- sostegno armonico del solista (Es. n. 35)
- brevissimi spunti melodici di raccordo (Es. n. 36)

[49] Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco (ensayo de una interpretación antropológica)*, Editoriales Andaluzas Unidas, Barcellona 1985, p. 178.
[50] F. G. Lorca, Acción de gracias, in Epitafio a un pájaro (1922), in id., Tutte le poesie cit., I, p. 340.
[51] Cfr. *supra*, p. 63. *A palo seco* ossia senza accompagnamento.

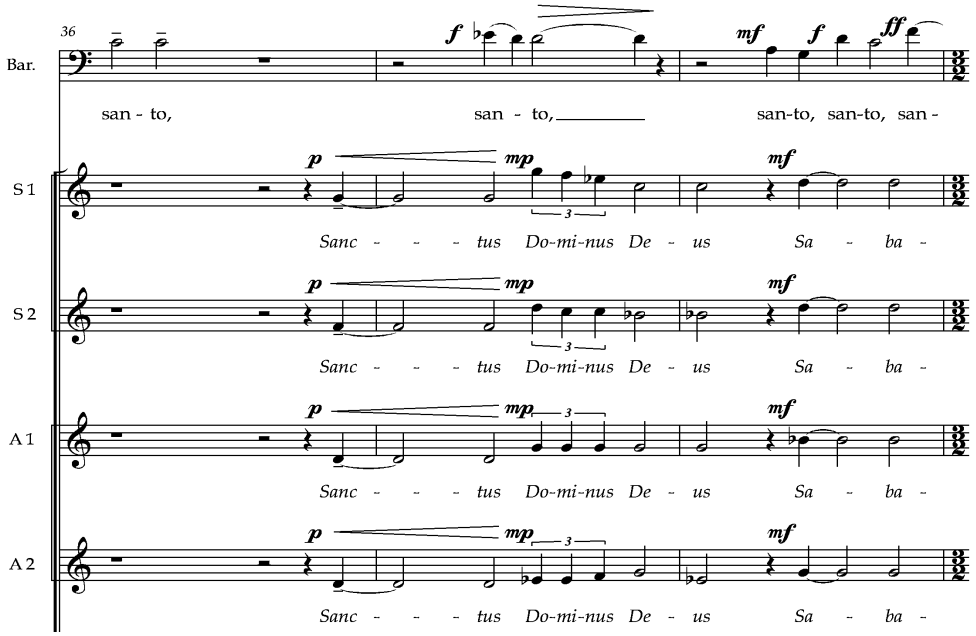
ISSN: 1594-378X

Es. n. 34

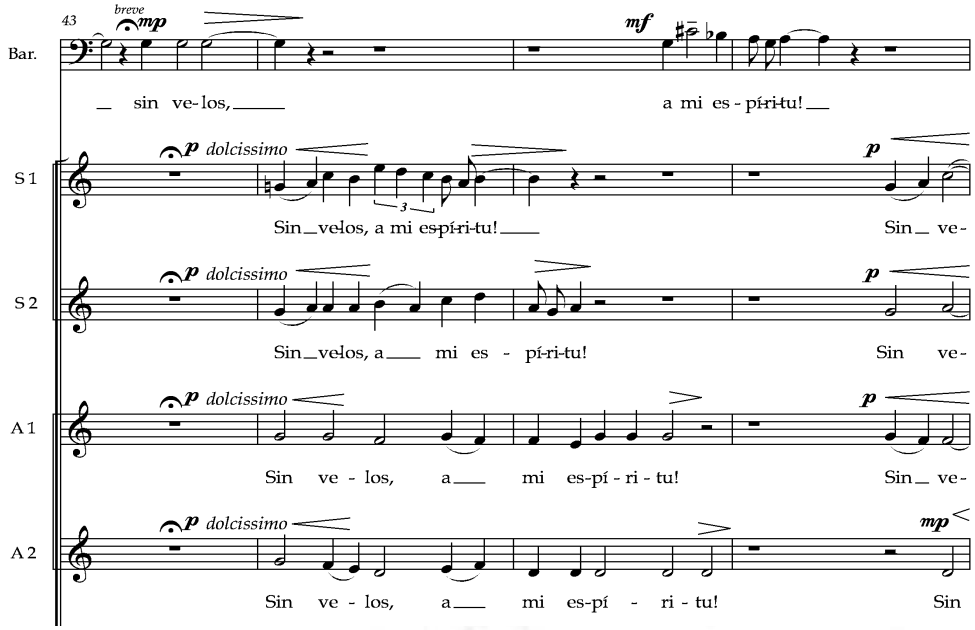


Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Es. n 35

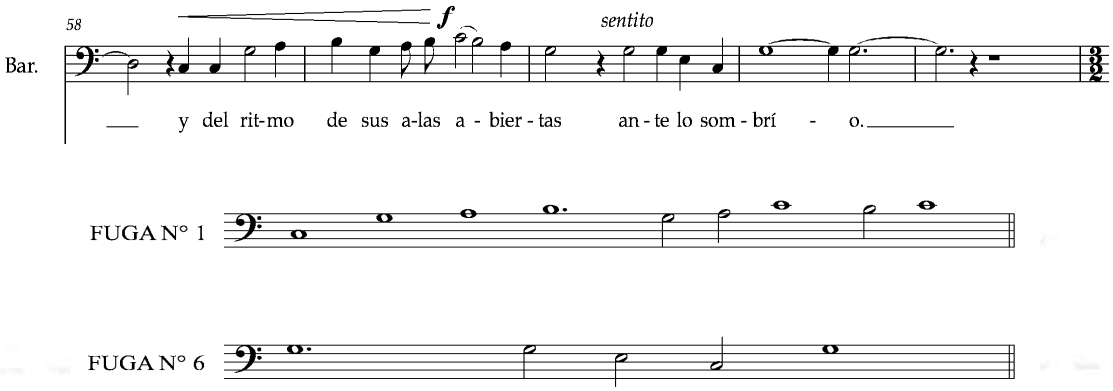


Es. n. 36



Può essere interessante notare come tra tra le battute 58 e 62, ossia prima di passare al n° 2 (*Hosanna 1°)*, vi sia nella parte del solo una citazione di Monteverdi (Es. n. 37) che comprende due delle fughe (Es. n. 38) della *Missa in illo tempore*: la prima e la sesta:

Es. n. 37-38

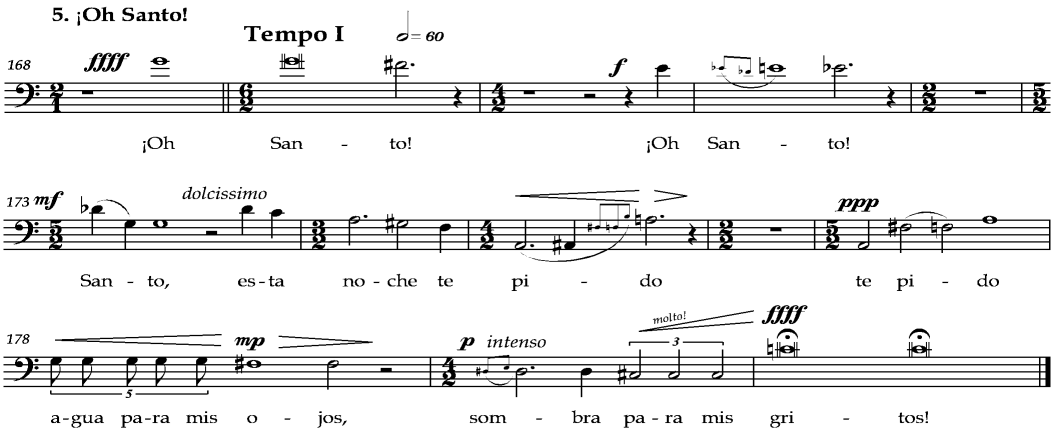


Questo frammento monteverdiano introduce alla seconda brevissima poesia che entra a far parte del *Sanctus*[52] utilissima alla transizione con l' *Hosanna* in quanto termina con la parola «Hosanna» che in spagnolo, così come in italiano, suona esattamente come in latino.
Per rispettare nell'analisi del *Sanctus* la forma a ponte notiamo come A', ovvero il numero 5, riprenda il numero 1 ma sia estremamente breve e non preveda il sostegno del coro: funge da coda del *Sanctus* e da transizione melodico-armonica (enarmonica) all'*Agnus Dei*.

[52] Cfr. *supra*, pp. 59-60 Es. n. 31

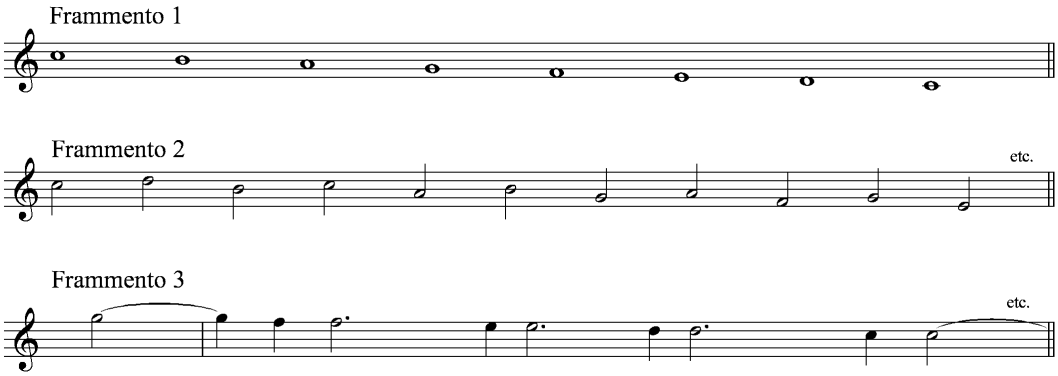
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n 39

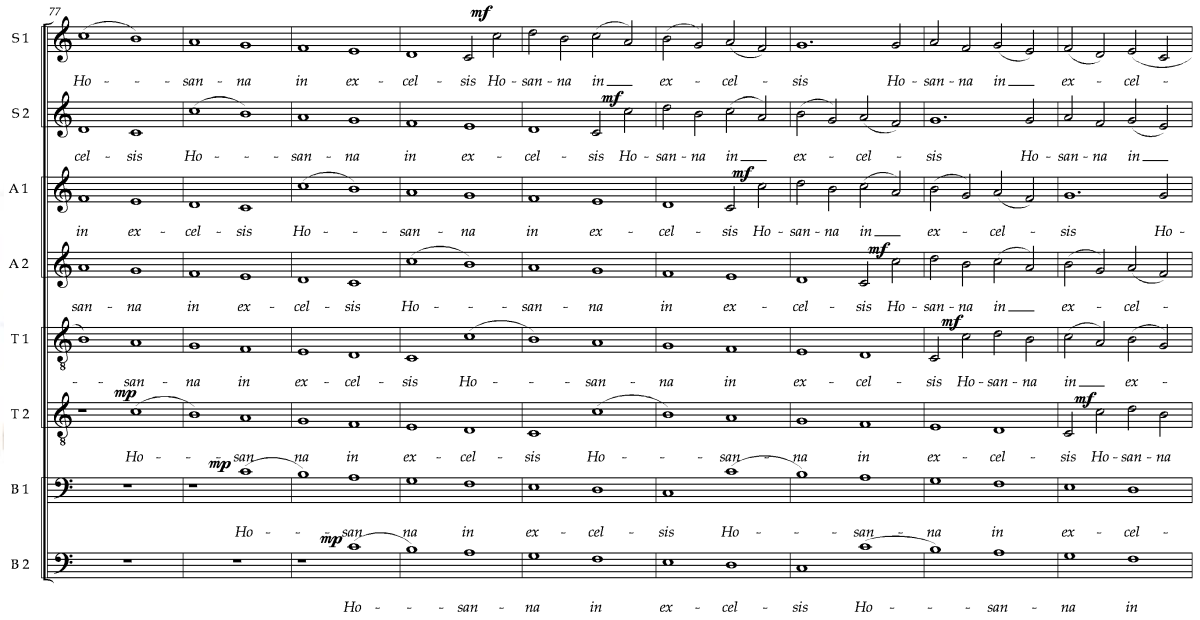


I due *Hosanna*, B e B', sono quanto di più lineare e diatonico si possa trovare nella *Missa Lorca*, che in generale vede prevalere la notazione bianca (Es. n. 40 e 41): in questo caso, però, l'assenza totale di alterazioni e la regolarità degli impulsi nel tempo di 2/1 rende lampante il bianco di questa pagina. Si tratta di un omaggio al *Sanctus* di Monteverdi, ottenuto combinando in un canone molto stretto tre semplicissimi movimenti di parti discendenti che abbondano nella polifonia di questo brano monteverdiano.

Es. n. 40

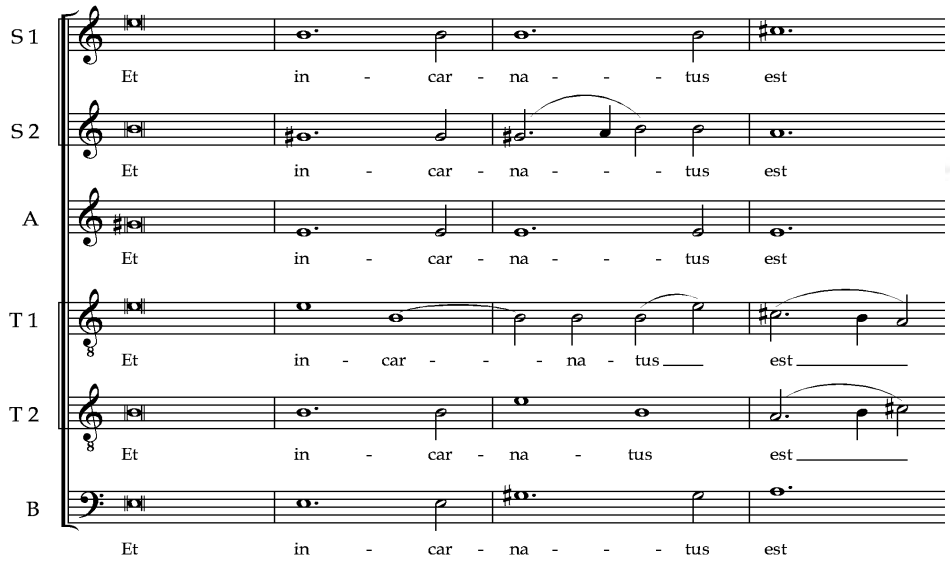


Es. n. 41



La chiave di volta della struttura formale a ponte è il numero 3: il *Benedictus*. È un brano con caratteristiche singolari non certo per il tipo di scrittura che è assai tradizionale, ma per essere l'unico momento della *Missa* in cui non è presente nè Lorca nè Monteverdi; è il solo brano in latino che potrebbe appartenere a una *Missa non Lorca*. Interamente per quattro voci maschili, il *Benedictus* è in Mi maggiore e si connette all'*Hosanna* 2° con una modulazione che riporta alla tonalità d'impianto. La scelta della tonalità è comunque un omaggio a Monteverdi che nel *Credo* della *Missa in illo tempore* introduce quello stupendo accordo di Mi maggiore sulle parole *Et incarnatus est*:

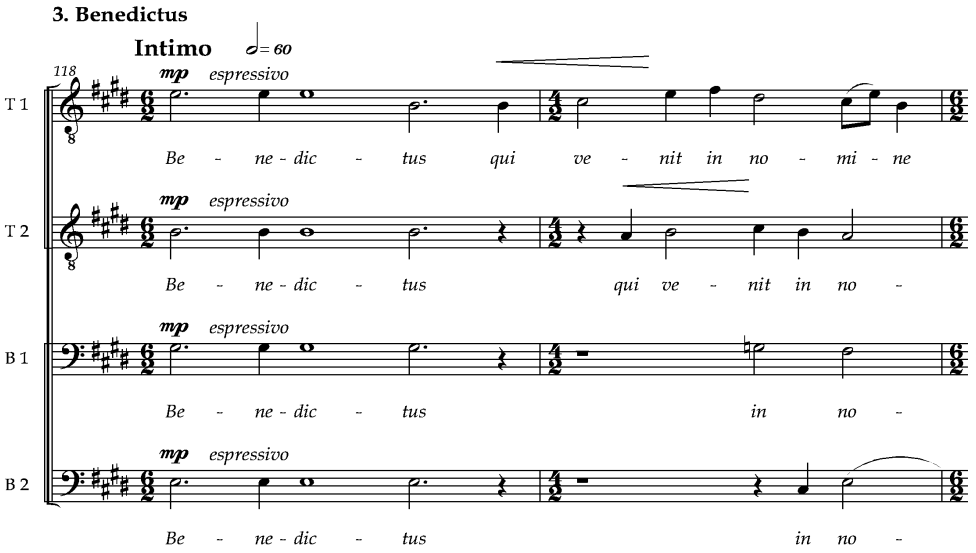
Es. n. 42



In questa scelta armonica e nello spunto melodico della prima battuta della parte superiore (Es. n. 42), data al Tenore I, sta l'omaggio a Monteverdi:

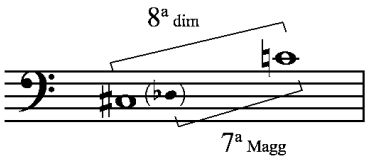
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n. 43



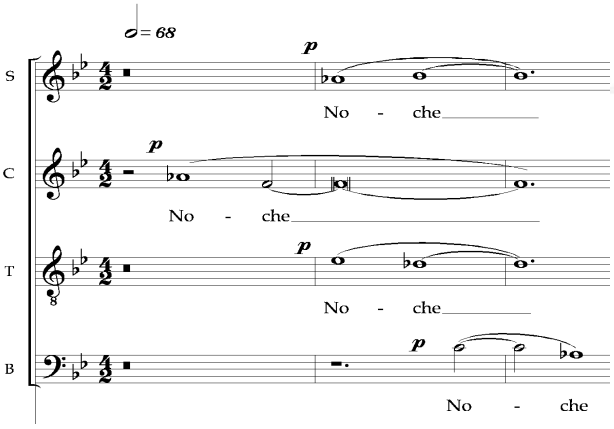
La coda o collegamento con l'*Agnus Dei*, ovvero il n° 5 del *Sanctus*, garantisce un collegamento morbido col brano successivo. Il Baritono, come abbiamo visto, conclude su un'ottava diminuita che comprende gli estremi della scala ottotonica:

Es. n. 44



Compiendo una trasformazione enarmonica questo intervallo, che diviene settima maggiore, comprende la tonica e la sensibile di Re bemolle maggiore, che è la triade su cui inizia l'*Agnus Dei* (Es n. 45). Come si vede nell'esempio, tratto dall'*Agnus*, in realtà la triade non compare, perché quando il Mi bemolle risolve la sua appoggiatura sul re bemolle il Soprano sale a Re. La transizione da *Sanctus* ad *Agnus* suona comunque come una modulazione, sebbene venga poi disattesa.

Es. n. 45



3.5 Agnus Dei: tra disperazione e rendenzione

Fin dall'inizio di quest'analisi della *Missa Lorca* ho tenuto a indicare l'*Agnus Dei* come brano "generatore" della *Missa*[53]. È infatti il brano musicale in cui il contatto tra i testi liturgico e poetico è più forte ed evidente, proprio per il fatto di essere stato proposto da Lorca medesimo. Nella poesia *Mundo* tratta da "*Oda al Santísimo Sacramento del altar*" Lorca cita le parole latine dell'*Agnus Dei* (escludendo le parole finali *dona nobis pacem*, motivo per cui ho in seguito ritenuto opportuno terminare la *Missa* con l'omonimo brano conclusivo).

I complessi e violenti accostamenti di immagini e di parole che Lorca utilizza sono evidenti sia all'interno del testo poetico spagnolo sia tra questo e la citazione del testo latino. Nel brano musicale il clima, a volte dolce a volte fortemente crudo, si trasferisce nel rapporto tra la mia musica e quella di Monteverdi, che scorre imperturbabile e quieta (ho indicato un *tactus* più lento rispetto a quello che si utilizzerebbe in una esecuzione tradizionale dell'*Agnus Dei* di Monteverdi).

Il brano è assai compatto sia nella densità armonica sia nel suo essere un continuo, interrotto solamente da brevi pause che risultano semplicemente dei respiri. Il sestetto solistico che interpreta *l'Agnus Dei* di Monteverdi non usa mai il testo di Lorca, cosa che capitava nel *Christe* in cui la compagine corale era suddivisa alla stessa maniera. Allo stesso tempo, il coro a quattro voci (SATB) canta esclusivamente sul testo spagnolo. Lo scorrimento di Monteverdi viene interrotto una sola volta. Riassumendo l'avvicendarsi della musica monteverdiana con quella di nuova composizione si può notare che l'*Agnus Dei*, così come il successivo *Dona nobis pacem*, non è suddiviso in parti; indico dunque le battute di riferimento che servono per considerare i diversi momenti del brano:

Batt. 1/9 – Coro
Batt. 9/16 – Transizione tra Coro e Sestetto
Batt. 17/39 – Coro e Sestetto
Batt. 40/50 – Coro
Batt. 50/88 (Fine) – Coro e Sestetto

La poesia utilizzata consta di dieci quartine, ma soltanto quattro e mezza sono state musicate. La prima quartina ci introduce immediatamente in un linguaggio onirico, lontano dalla realtà, quasi surreale (anche se il poeta, come si è detto, ci ammonirebbe sull'uso di questo termine)[54].

> Noche de los tejados y la planta del pie,
> silbaba por los ojos secos de las palomas.
> Alga y cristal en fuga ponen plata mojada
> los hombros de cemento de todas las ciudades.[55]

Sono molteplici e complesse le immagini simboliche in questo testo. Il piede era già presente nel *Gloria*, il cui testo proviene dalla stessa *Ode*, e sta a significare il limite più basso dell'essere umano che in questo caso è limitato verso l'alto dal tetto e non dal cielo. Siamo in una città di notte, il cielo non è azzurro (ma non lo era nemmeno nel *Gloria*, là era «battuto da motori»), l'uomo non è azzurro, non c'è contatto con il cielo e con la pace (la colomba dagli occhi secchi). L'atmosfera è di abbandono e perdizione. Le quartine omesse continuano nella descrizione di situazioni sanguinarie, orrende, sgradevoli e quasi infernali. Si intravede una

[53] Cfr. *supra*, p. 12
[54] Cfr. *supra* p. 22
[55] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

ISSN: 1594-378X

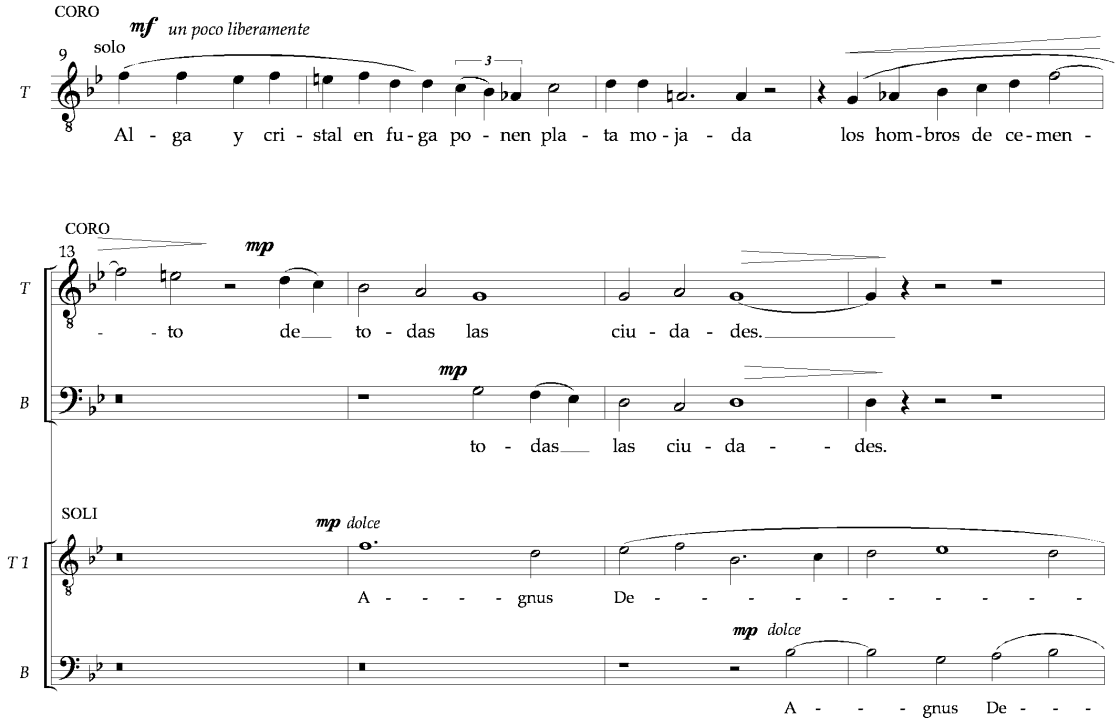
figura demoniaca, una «ramera con los senos de cristal arañado», che ci ricorda la figura di Lucifero nel *Gloria*[56].

> La gillette descansaba sobre los tocadores
> con su afán impaciente de cuello seccionado.
> En la casa del muerto, los niños perseguían
> una sierpe de arena por el rincón oscuro.
>
> Escribientes dormidos en el piso catorce.
> Ramera con los senos de cristal arañado.
> Cables y media luna con temblores de insecto.
> Bares sin gente. Gritos. Cabezas por el agua.[57]

Pur non trovandoci in *Poeta a Nuova York*, in cui Lorca si scontra con la grande città, nell'*Ode* che incontriamo in *Agnus* e *Gloria* notiamo comunque quanto siano appropriate le parole che il poeta medesimo usa in una conferenza del 1932: «Qui la Pena si identifica nella stessa grande città, nella sua architettura extraumana e ritmo frenetico, geometria e angoscia»[58].

Dopo questa introduzione del coro è interessante notare come avvenga il collegamento con Monteverdi. Come nel *Christe*, è un tenore solo a compiere il collegamento. Il collegamento avviene con la collaborazione di quattro voci maschili soliste: un tenore e un basso del coro e il Tenore I e il Basso del sestetto.

Es. n. 46

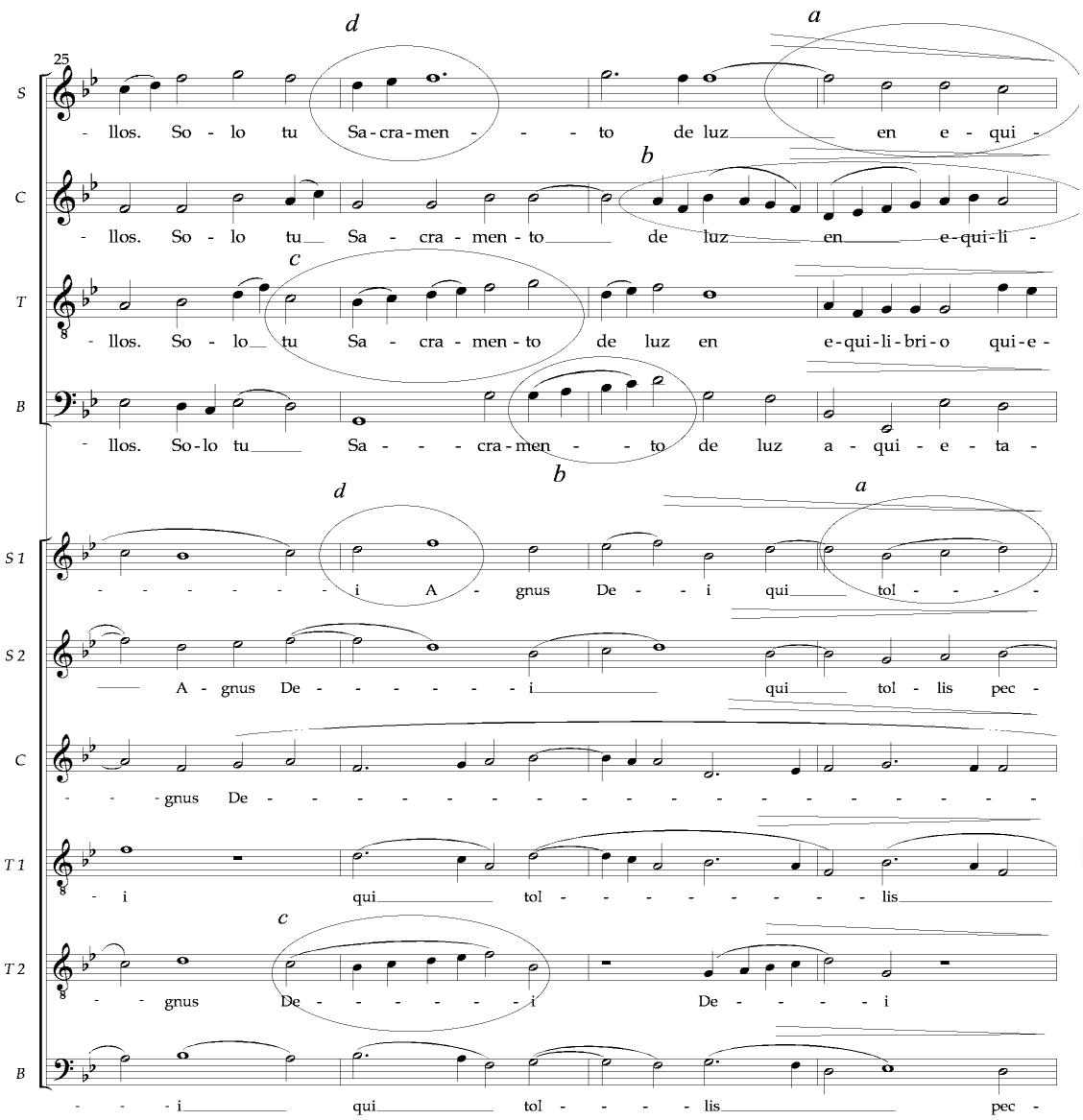


[56] Cfr. *supra* p. 43
[57] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.
[58] F. G. Lorca, *Conferenza «Un Poeta en Nueva York»*, Residencia de Señoritas de Madrid, 16 marzo 1932, in *id.*, *Conferencias* cit., p. 37.

La parte del Basso del coro, in queste prime battute un solista, spesso scende sotto la parte del Basso di Monteverdi dando alla polifonia originale un colore e delle funzioni armoniche differenti e falsate. La parte solistica del Tenore del coro ricorda l'intonazione del *Christe* e ci riporta alle considerazioni fatte riguardo al *cante jondo* in *Kyrie* e *Sanctus*.

In questa prima sovrapposizione il rapporto armonico e ritmico tra la parte di nuova composizione e Monteverdi risulta piuttosto morbido e consonante e arricchisce la polifonia di appoggiature, falsi ritardi (*a* in Es. n. 47) e movimenti nuovi (*b* in Es. n. 47); in altri casi sostiene certi movimenti di parti originali (*c-d* in Es. n 47).

Es. n. 47



Il presagio di qualcosa di catastrofico e cruento si annuncia nelle parole del poeta:

Para el asesinato del ruiseñor, venían
tres mil hombres armados de lucientes cuchillos.
Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.[59]

[59] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Lo stato d'animo è tristezza: la notte del mondo è il buio dell'incerto destino.

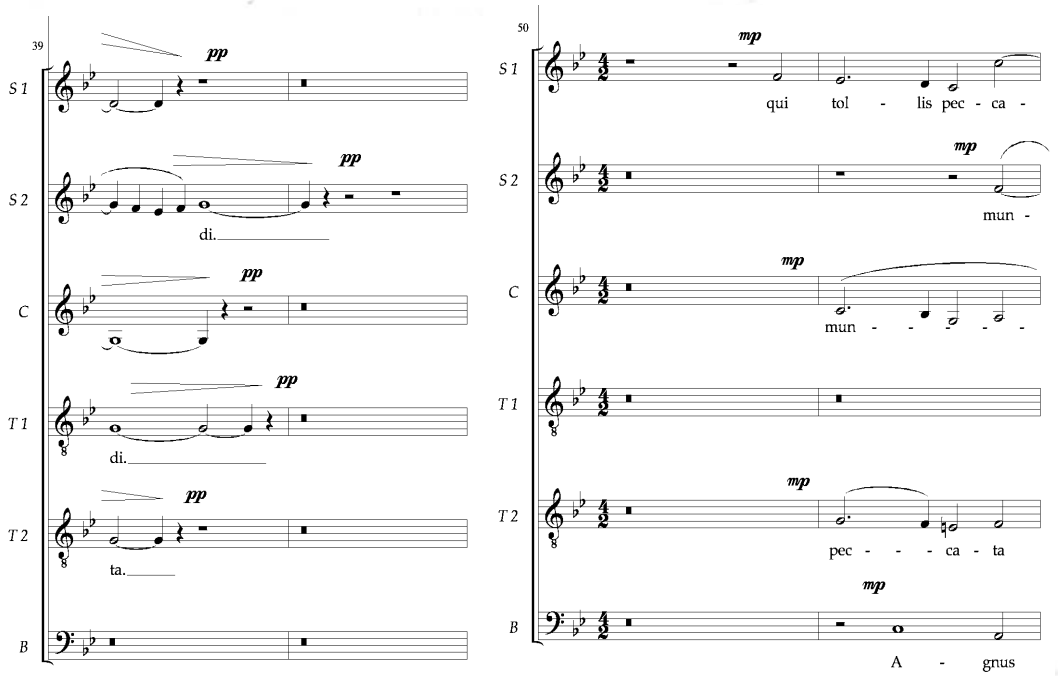
> Bajo el sol y la luna. Triste noche del mundo.
> Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe
> cuándo su mariposa dejará los relojes.[60]

L'immagine della farfalla che lascia gli orologi è immagine del tempo che termina senza preavviso, ma le farfalle nere sono anche quelle che avvolgono la *siguiriya*:

> Entre mariposas negras,
> va una muchacha morena
> junto a una blanca serpiente
> de niebla.[61]

La citazione musicale del *Kyrie* è evidente[62]: la frase, intonata dal coro si svolge su di una breve e intensa sezione omoritmica che prepara al ritorno di Monteverdi che si è interrotto; più che un'interruzione è uno strappo che viene "cucito" dal breve corale a quattro voci:

Es. n. 48



Le restanti due quartine, la seconda delle quali conclude la poesia, invocano l'Agnello di Dio come unico salvatore del mondo dal suo abbandono e dalla sua frenesia. Incontriamo qui un'immagine della Trinità che si aggiunge a quella descritta nel *Credo*[63]: l'Agnello di Dio viene indicato come imprigionato in tre voci uguali, simbolo di immutabilità, ordine e disciplina.

> Solo tu Sacramento de luz en equilibrio

[60] Ivi.
[61] Id., *El paso de la siguiriya* in *Poema del cante jondo* (1921-1925), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.
[62] Cfr. *supra*, p. 28
[63] Cfr. *supra*, p. 55

aquietaba la angustia del amor desligado.
Solo tu Sacramento, manómetro que salva
corazones lanzados a quinientos por hora.

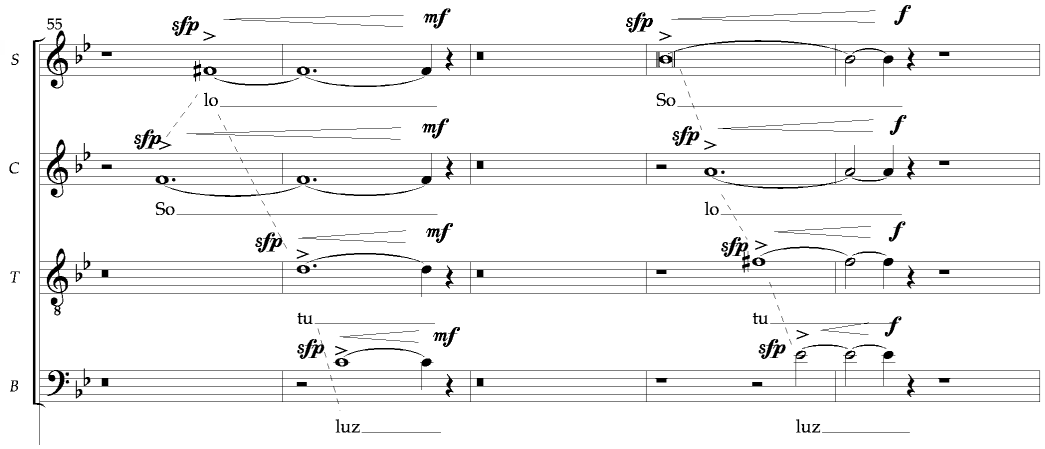
Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
¡Oh Cordero cautivo de tres voces iguales!
¡Sacramento inmutable de amor y disciplina![64]

Negli accostamenti che sostengono questa importante parte di testo incontriamo differenti procedimenti compositivi ed espressivi.

- Il *cluster* (Es. n. 49)
- Il parlato (Es. n. 50)
- La politonalità (Es. n. 51)
- Monteverdi retrogrado

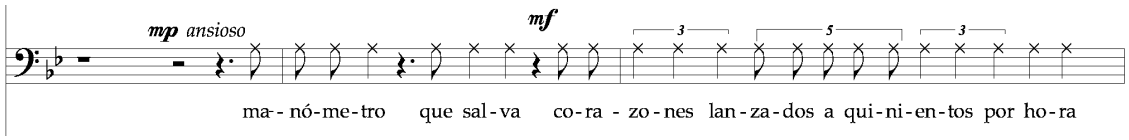
Il *cluster* ripropone quanto era stato proposto nel *Kyrie*: una luce dissonante illumina la richiesta di pietà e liberazione dal peccato che il testo latino incessantemente ripete:

Es. n. 49



Un angosciante frammento parlato ritmicamente si sviluppa a canone e realizza il crescendo dalla battuta 61 alla 65:

Es. n. 50

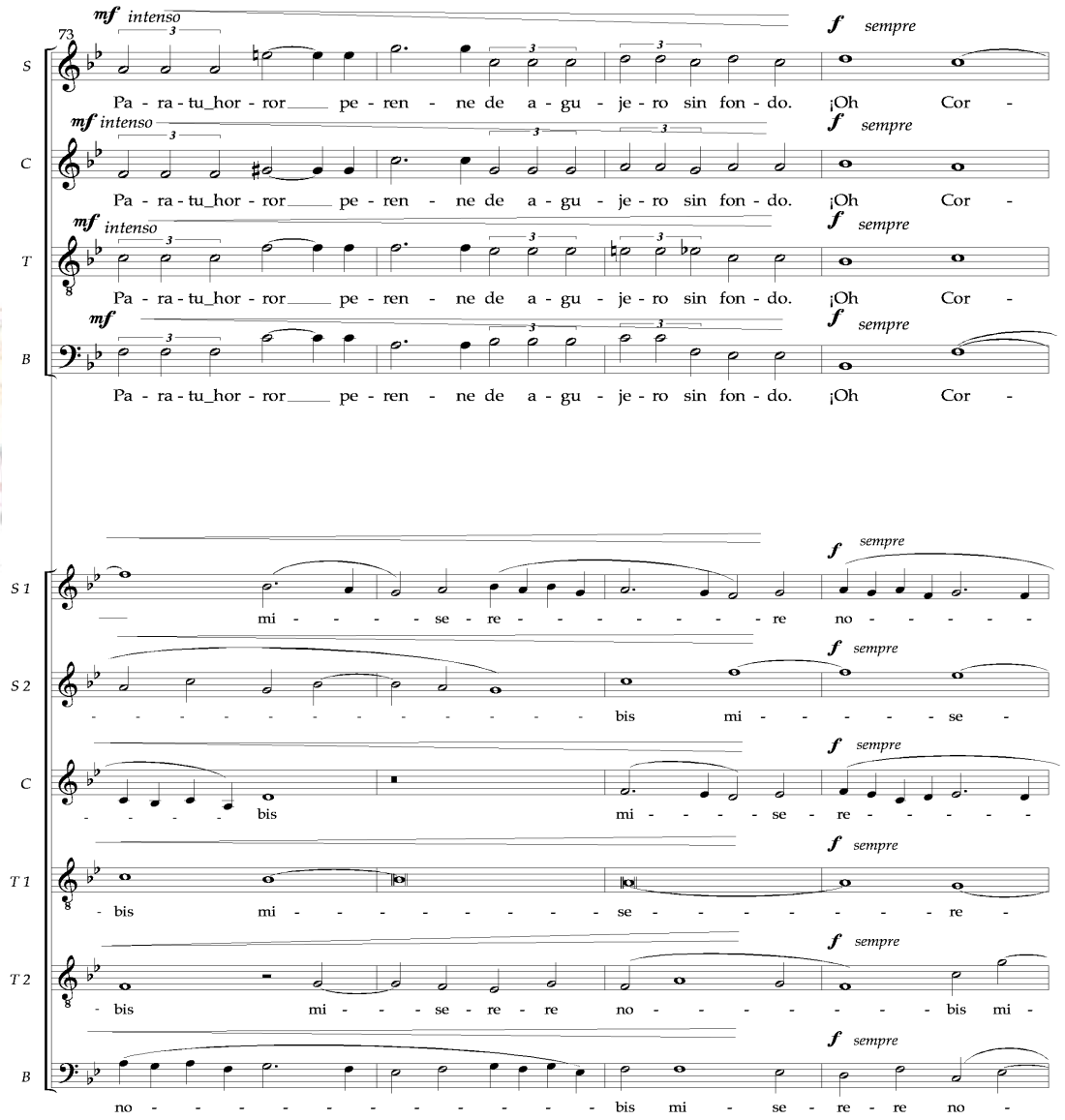


La tensione dinamica viene supportata da un forte crescendo di tensione armonica con sovrapposizione di ambiti armonici molto distanti e dissonanti che portano su di una accordo comune di tonica in corrispondenza della parte finale sulle parole: «¡Oh Cordero cautivo».

[64] F. G. Lorca, *Mundo* in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929), in id., *Tutte le poesie* cit., II, p. 254.

ISSN: 1594-378X

Es. n. 51

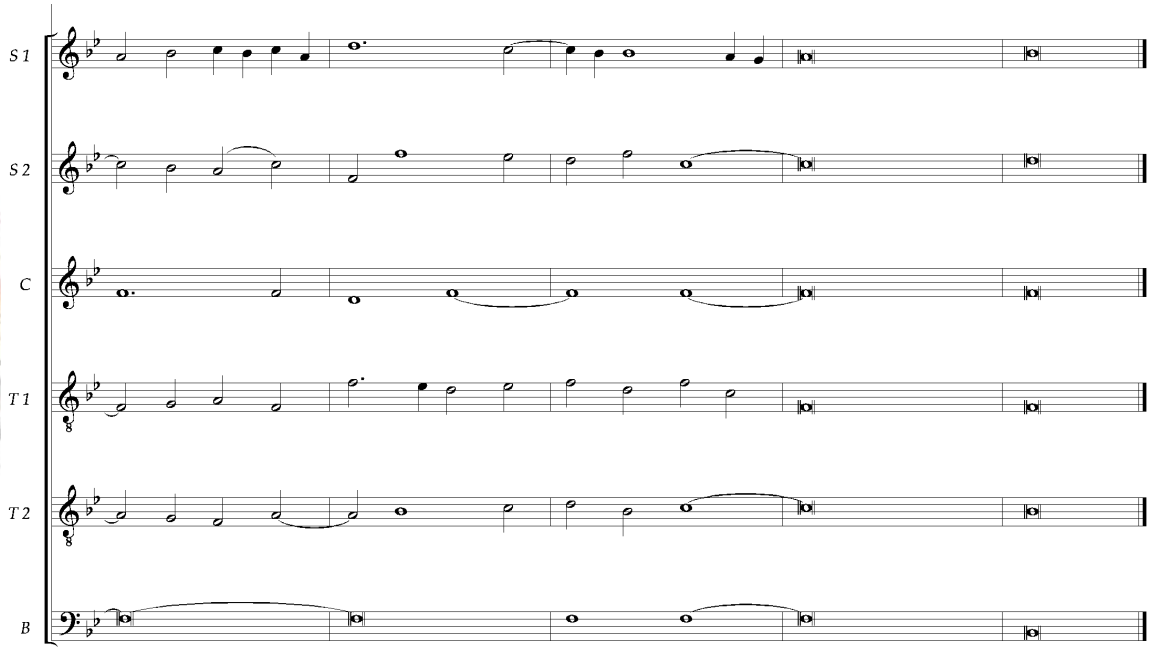


Dalla consonanza a cui siamo giunti (battuta 75; Es. 51) comicia una sezione che vede un procedimento compositivo nuovo nell'accostamento di materiale elaborato e materiale originale. Si era parlato di interventi di "incrinatura modale" per il *Kyrie*[65] e di "esplosione" del tessuto polifonico originario nella terza parte del *Gloria*[66]; qui incontriamo un intervento di riduzione a quattro parti delle ultime battute dell'*Agnus Dei* monteverdiano e una sua riscrittura retrograda. L'accordo di Si b del coro alla battuta 76 altro non è se non l'accordo del sestetto alla battuta 88, l'ultima dell'*Agnus* della *Missa Lorca*.

Nei seguenti esempi è evidente come sia avvenuto questo procedimento di riduzione e retrogradazione delle ultime battute dell'*Agnus Dei*; prendiamo ad esempio le ultime cinque:

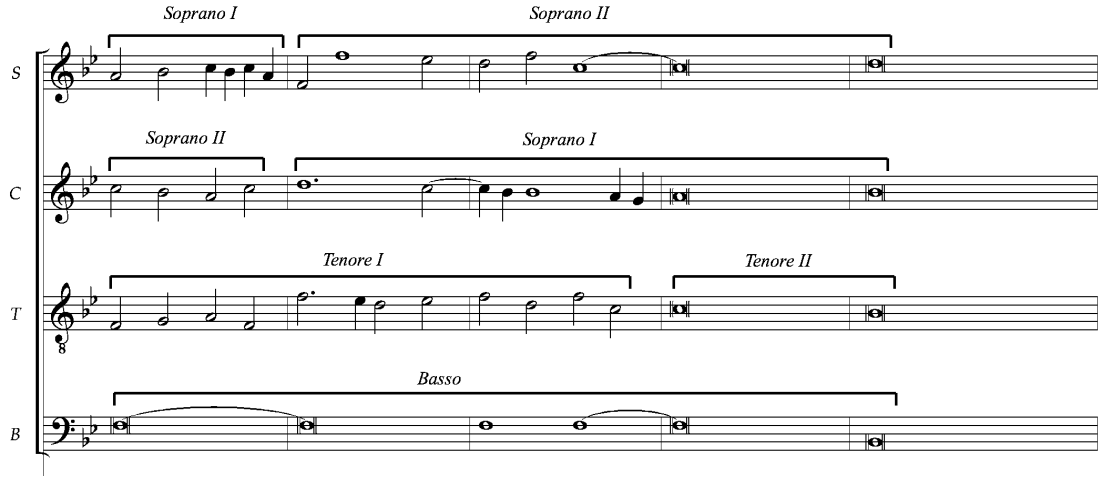
[65] Cfr. *supra*, p. 16
[66] Cfr. *supra*, p. 36

Es. n. 52



Da esse è stata tratta una riduzione a quattro voci miste, quelle in cui è diviso il coro (SATB), operando una sintesi tra Soprano I e II e Tenore I e II:

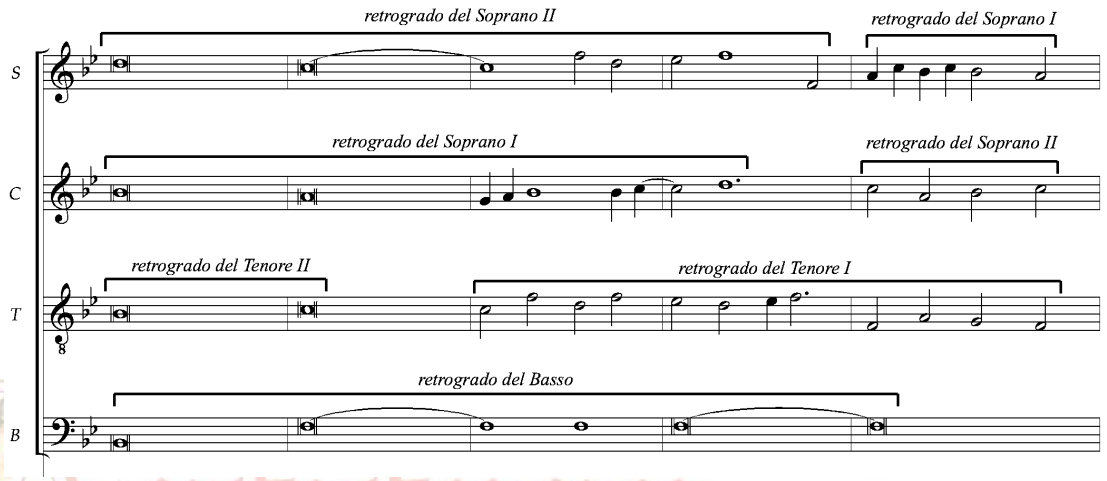
Es. n. 53



A questo punto ciascuna delle quattro parti è stata retrogradata...

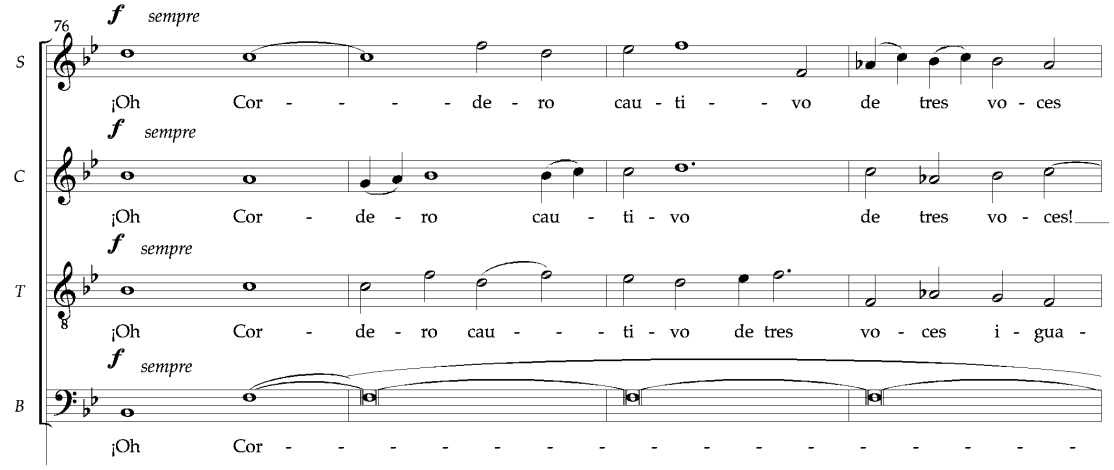
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Es. n 54



... ed è stato apposto il nuovo testo spagnolo. Notiamo una diminuzione dei valori nelle prime due battute (ovvero le ultime due monteverdiane):

Es. n. 55



Osservando l'*Agnus* della *Missa Lorca* è evidente come questo procedimento abbia interessato non soltanto queste ultime battute prese ad esempio ma le ultime tredici.

Il nuovo frammento polifonico retrogrado scorre in una breve ma intensa frase finale dell'*Agnus Dei* che consuma il testo lorchiano rimasto. Queste ultime battute portano l'*Agnus* verso quello che potrei definire come "il primo finale della *Missa Lorca*". Ho infatti caratterizzato il seguente *Dona nobis pacem* come una coda, una sezione distesa con funzione di scaricamento di tutta la tensione letteraria e musicale che nel corso della *Missa* e dell'*Agnus* si è venuta a creare.

3.6 Dona nobis pacem: tra la nebbia e la pace

Quanto osservato nelle ultime parole di analisi dell'*Agnus Dei* costituisce un'importante manovra strategica per dare al *Dona nobis* un ruolo di assoluta importanza nella *Missa Lorca* nel suo assieme. Risulta quasi necessario, a parte la reale necessità di musicare le ultime tre parole della *Missa,* avere un brano-coda dopo cinque brani così densi e che nel complesso durano circa quarantacinque minuti. Se l'*Agnus Dei* ha raccolto e riunito diversi atteggiamenti

incontrati nel corso della *Missa* possiamo dire che il *Dona nobis* se ne allontani alquanto per diverse caratteristiche peculiari:

- Coro semplicemente a quattro voci (SATB) raramente diviso
- Una scrittura a valori "neri"
- Suddivisione ternaria
- Testo latino usato pochissimo e solo alla fine
- Aspetti melodico-ritmici molto semplici

Il testo del *Dona nobis pacem* proviene da una poesia del 1919 che appartiene al *Libro de poemas* che raccoglie le poesie del "primo" Lorca che vanno dal 1917 al 1920.[67] La semplicità e la freschezza delle immagini presenti in questo componimento poetico sono quanto di più vicino a un'invocazione di pace, quale appunto il *Dona nobis pacem* vuol essere. Così come già avvenne nel *Kyrie* il nesso tra testo latino e testo spagnolo non è così diretto come avviene negli altri numeri della *Missa*. Si tratta di un modo per rappresentare con le parole del poeta e la loro resa in musica il sentimento umano che vive nella preghiera che costituisce il testo latino: una sorta di amplificazione emotiva, o anche commento poetico; può essere inteso come un modo per seguire la traccia dell'*Agnus Dei* dove la poesia è commento, drammatizzazione e amplificazione delle parole latine.

Se il *Kyrie* è la richiesta di perdono dei peccati ed è possibile reperire nella produzione lorchiana dei passaggi che suggeriscono un invito al raccoglimento e alla sincerità, primo fra tutti *Tarde* che è stato usato nel *Kyrie*, non è reperibile un invito alla pace o una richiesta di pace. Ecco che partendo dall'insegnamento che il poeta ci dà nella sua produzione successiva ricca di simbologie che abbiamo analizzato e che cantano il legame tra cielo e terra possiamo provare a leggere questa poesia giovanile. Il suo titolo è "Pioggia" e come nel *Gloria* e nell'*Agnus* ne vengono utilizzati solo degli estratti.

Il "suggerimento" musicale di Lorca è quello di una musica umile; potrebbe essere una musica per un dolce risveglio.

> La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
> algo de soñolencia resignada y amable,
> una música humilde se despierta con ella.
> que hace vibrar el alma dormida del paisaje.[68]

Ritorna poi l'azzurro come nel *Sanctus*: il colore che unisce il cielo con la terra e la pioggia non è altro che il tramite per portare tale azzurro, che altro non è che un bacio:

> Es un besar azul que recibe la Tierra.[69]
> Pioggia come messaggero dell'infinito, come portatrice di vita e di benedizione:
> Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
> y nos unge de espíritu santo de los mares.
> Y son las gotas: ojos de infinito que miran
> al infinito blanco que le sirvió de madre.[70]

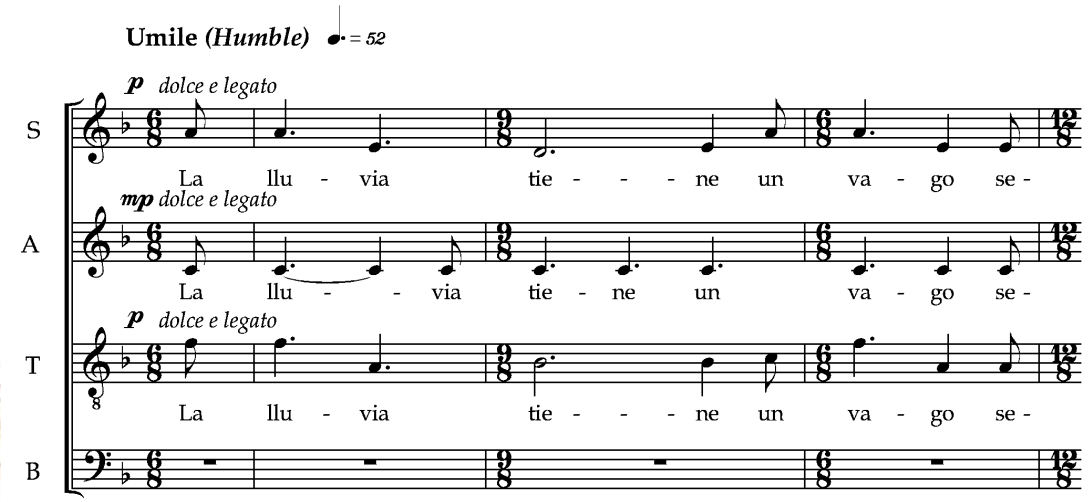
L'umiltà della musica che sorregge queste parole di una dolcezza toccante è stata resa con un ritmo cullante appena mosso da dolci cambi di tempo e con delle concatenazioni armoniche ripetitive ed elementari. Anche il frequente incrocio tra Tenore e Contralto e le dinamiche suggerite producono un effetto alquanto etereo:

---

[67] Cfr. *supra*, p. 30
[68] F. G. Lorca, *Lluvia* in *Libro de poemas* (1919), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 64.
[69] Ivi.
[70] Ivi.

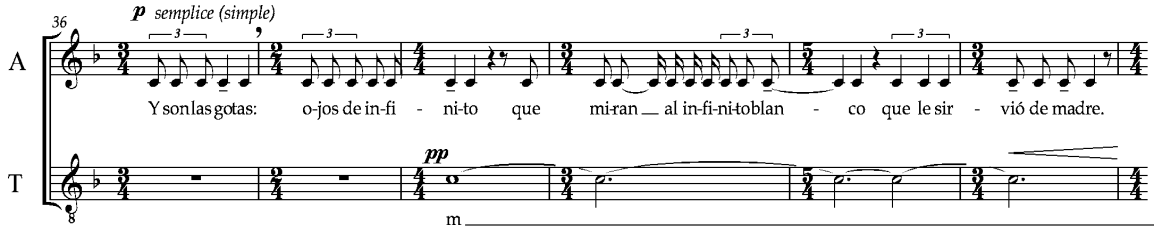
ISSN: 1594-378X

Es. n. 56

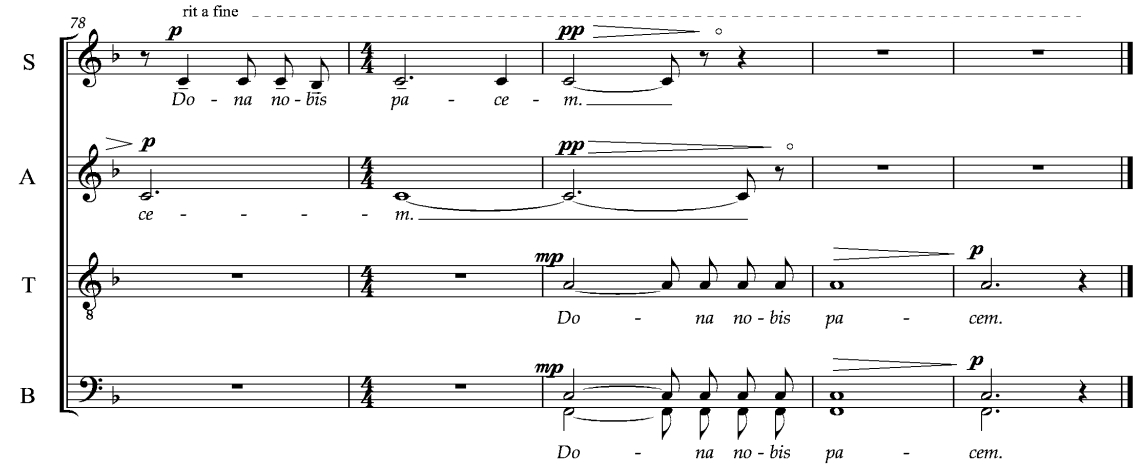


Ancora più semplice e piana è la resa in musica della frase data al Contralto con la risonanza del Tenore (Es. n. 57) su un Do usato, da qui fino al termine della *Missa*, come corda di lezione e come lieve sospensione sulla nota dominante, che solo sulle ultime parole latine si appoggerà su una tonica stabile (Es. n. 58).

Es. n. 57

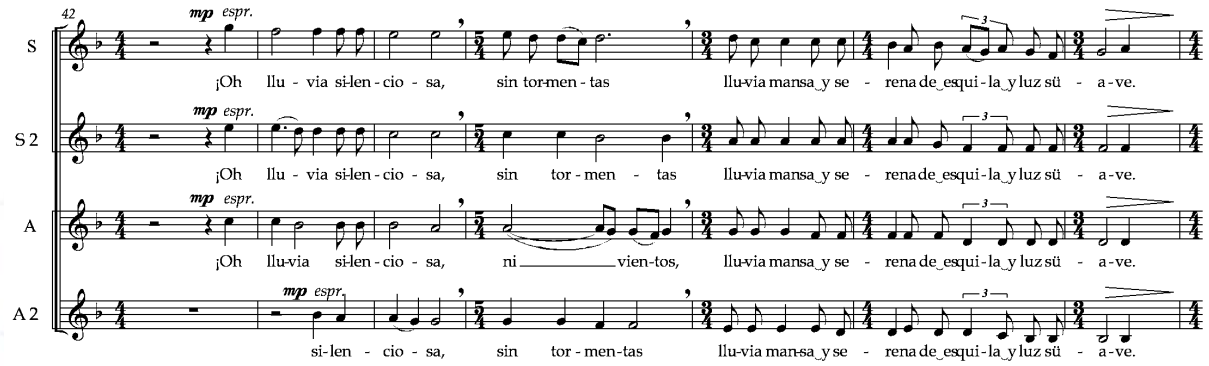


Es. n. 58



Le quartine successive fanno riferimento all'indole pacifica della pioggia leggera ed è l'unico breve frammento musicale della *Missa* a voci pari femminili con un evidente madrigalismo, che descrive in sette battute una discesa molto graduale di ottava per tutte.

Es. n. 59

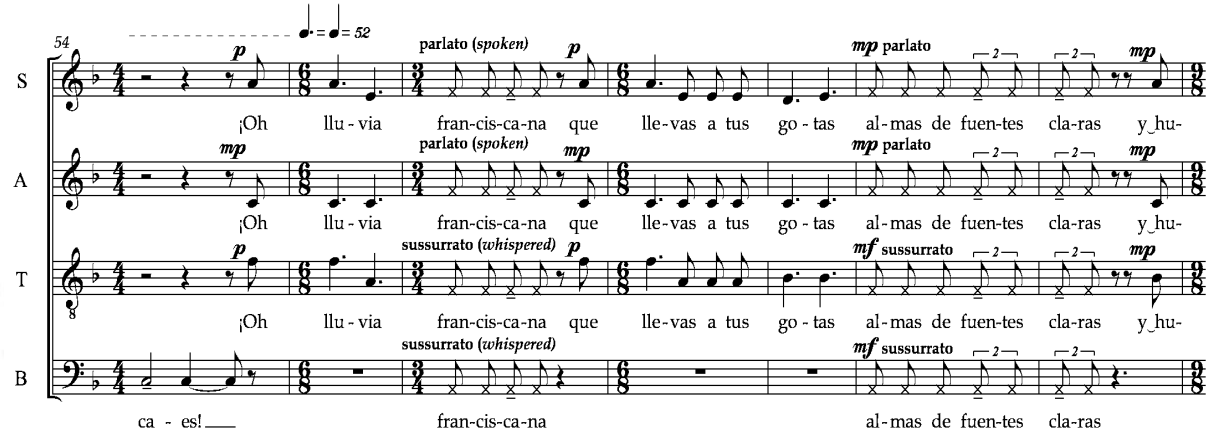


¡Oh lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz süave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y tristes sobre las cosas caes![71]

In una ripresa testuale un'apparente ripresa musicale delle prime battute si stempera in un particolare effetto corale: un parlato ritmico delle voci femminili sovrapposto a un sussurrato con lo stesso ritmo delle voci maschili.

¡Oh lluvia franciscana que llevas a tus gotas
almas de fuentes claras y humildes manantiales![72]

Es. n. 60



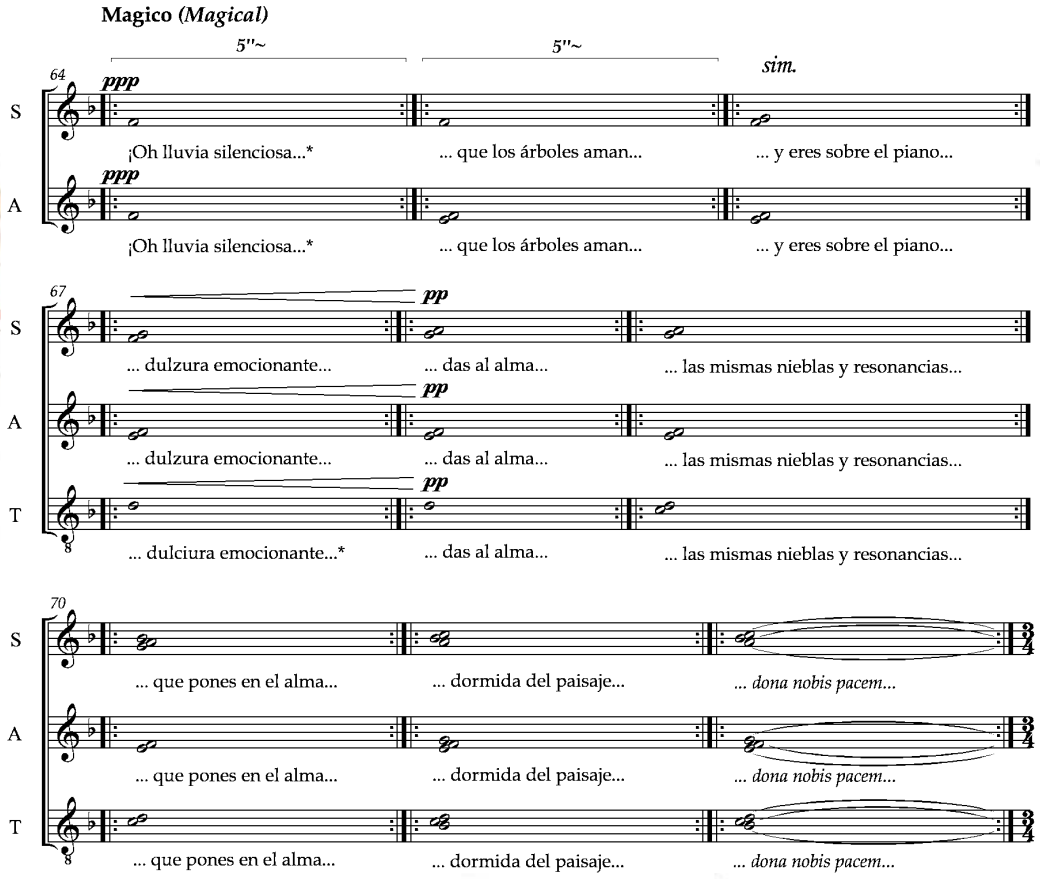
Abbiamo visto progressivamente semplificarsi la melodia e l'armonia fino a giungere alla melodia che come in una litania si spegne in frasi sussurrate; nella penultima pagina della *Missa* che dà voce all'ultima quartina di Lorca si sviluppa un *cluster* diatonico nel quale ogni singolo artista del coro scandisce una frase con articolazione individuale (Es. n. 61). La sonorità del testo e delle consonanti così evocative nella lingua spagnola esprime e madrigalizza l'emozione e la dolcezza con le quali Lorca conclude la sua partecipazione nella *Missa* che porta il suo nome:

[71] F. G. Lorca, *Lluvia* in *Libro de poemas* (1919), in *id.*, *Tutte le poesie* cit., I, p. 66.
[72] Ivi.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

¡Oh lluvia silenciosa que los árboles aman
y eres sobre el piano dulzura emocionante;
das al alma las mismas nieblas y resonancias
que pones en el alma dormida del paisaje![73]

Es. n. 61



L'ultima pagina, lo abbiamo visto nell'Es. n. 58, è un ulteriore scaricamento di un brano che è già scaricamento della *Missa* intera: una lieve e monodica scansione delle parole latine sulla dominante per cadenzare su una triade di Fa maggiore.

La *Missa*, che ha manipolato, citato e frammentato più volte la *Missa in illo tempore* di Monteverdi, arriva a citare interamente un numero della *Missa* monteverdiana con l'*Agnus Dei*. Nel *Dona nobis pacem* non vi è traccia di Monteverdi; solo Lorca e una musica umile dove la dinamica più intensa è un **mf** dato al sussurrato delle voci e un **mp** dato al canto. Le ultime parole di Lorca si perdono in un *cluster* come la sua voce si perse una mattina del 19 agosto del 1936 a Viznar dove venne fucilato dalla polizia franchista con un maestro elementare e due *banderillos*. Non si oppose in alcun modo al suo omicidio se non piangendo come un bambino.

3.7 Agnus Dei: versione con strumenti

É allo stadio iniziale il progetto di fare della *Missa Lorca* una versione con strumenti. L'unico brano che è già stato rivisto in questo senso è l'*Agnus Dei*. L'occasione di svolgere questo primo lavoro di orchestrazione è stata un'esecuzione dell'*Agnus Dei* in un concerto nel quale veniva eseguito il primo Concerto Brandeburghese di Bach (BVW 1046) ed è stato

[73] Ivi.

sfruttato l'organico strumentale a disposizione aggiungendo un Corno Inglese. L'organico completo quindi risulta essere:
Oboe
Corno Inglese
Corno in Fa
Clavicembalo e organo (un esecutore)
Coro misto (SATB)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi
Questa versione non ha lasciato intatta la parte vocale; gli interventi sul brano già esistente sono stati i seguenti:

- La parte del coro (SATB) è rimasta invariata
- Le sei parti solistiche di Monteverdi sono state abolite
- L'orchestra sostituisce Monteverdi e raddoppia a tratti il coro

Gli interventi sull'*Agnus Dei* originale sono dunque assai invasivi: non si tratta di una semplice orchestrazione. Un brano in cui la polifonia di Monteverdi data a sei solisti viene avvolta, urtata e interpolata da quattro parti corali che usano un testo diverso mette già a dura prova l'equilibrio polifonico. Le parti dei soli, oltretutto, non risultavano scritte come parti solistiche in un brano corale in quanto autonome e costituenti un brano preesistente e a sè stante. In una versione strumentale la parte dei soli sarebbe stata definitivamente snaturata e lo squilibrio sarebbe stato nocivo al brano.

Il procedimento che è stato attuato assomiglia a quanto fa Igor' Stravinskij in *Monumentum pro Gesualdo da Venosa* dove tre madrigali di Gesualdo vengono privati della loro destinazione vocale, e quindi del testo, per essere strumentati per un organico strumentale. L'organico usato nella *Missa Lorca* strumentata è assai più ridotto e i cambi di timbro attingono a una tavolozza strumentale molto limitata.

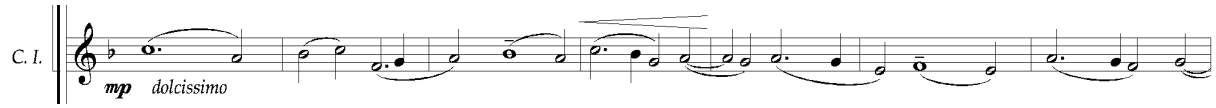
Il sestetto monteverdiano è stato trascritto secondo la seguente corrispondenza:
Soprano I – Oboe
Soprano II - Violini I
Alto – Violini II
Tenore I – Corno Inglese
Tenore II – Viole
Basso – Violoncelli e Contrabbassi

Questo è lo schema delle entrate che connettono le prime tredici battute del coro con l'inizio di Monteverdi, ma per ragioni timbriche, dinamiche o di estensione non vengono rispettate rigorosamente nel corso del brano. La lezione stravinskijana di *Monumentum* suggerisce un aspetto di grande interesse in questo tipo di operazione su di un brano polifonico: l'opportunità di fraseggiare in maniera strumentale in quanto non più legati al testo. La perdita di un elemento così importante come può essere il testo in un brano polifonico viene sfruttato come occasione di disegnare o sagomare in maniera strumentale le linee melodiche scoprendo o mettendo in luce le sorprendenti inflessioni che sono sottese alle linee del contrappunto monteverdiano. Ciò è ancora più evidente in un brano con un testo sacro così breve come l'*Agnus Dei* che non in un madrigale dove le parole sono molte e, per la natura stessa del madrigale, più profondamente legate al testo. Vediamo nell'Es. n. 62 la parte del Tenore I che comincia l'*Agnus Dei* di Monteverdi a battuta 14 e possiamo notare come il

ISSN: 1594-378X

fraseggio sia poi mantenuto nel corso del brano da tutti gli strumenti, archi o legni che siano, che contribuiscono a condurre la trama polifonica originariamente vocale.

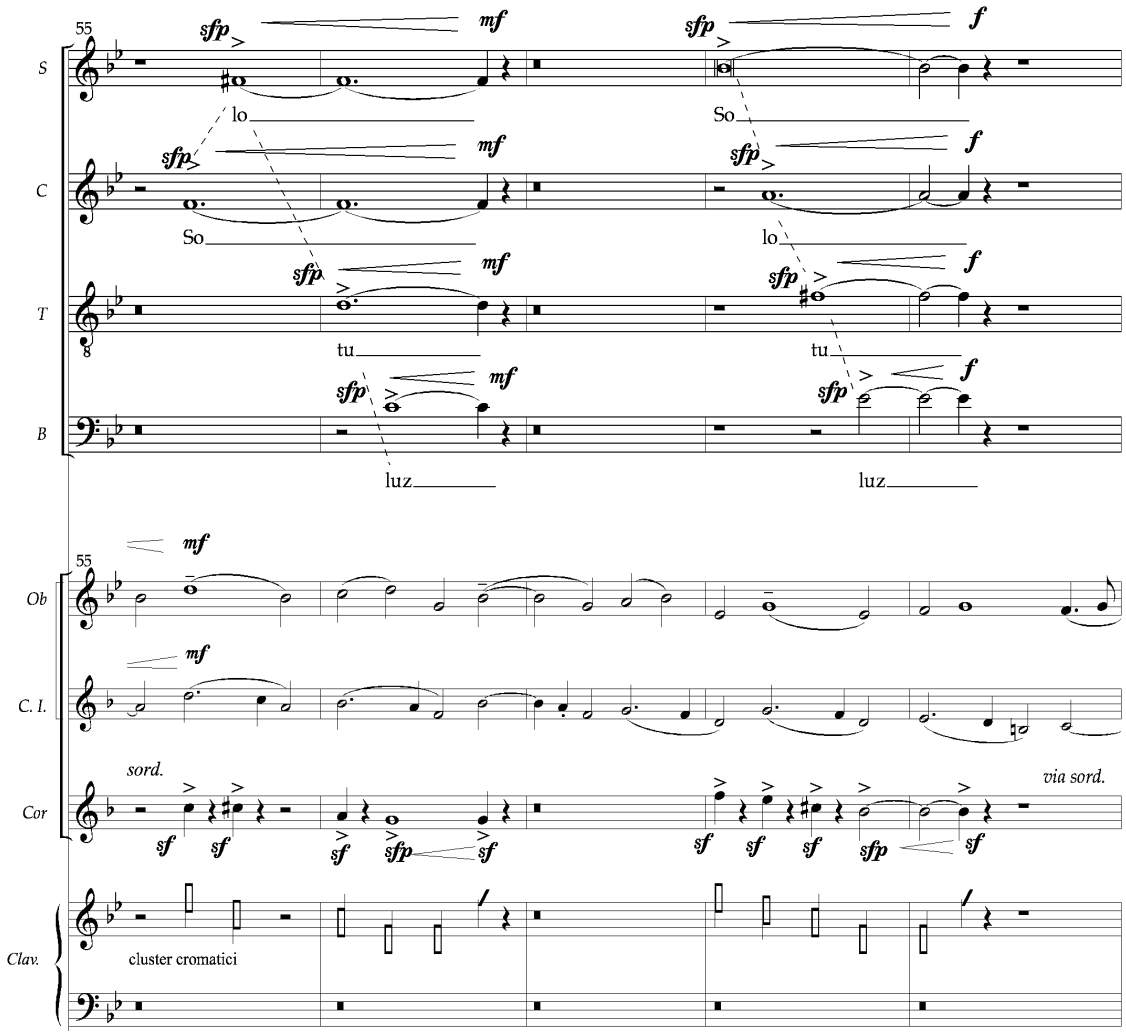
Es. n. 62



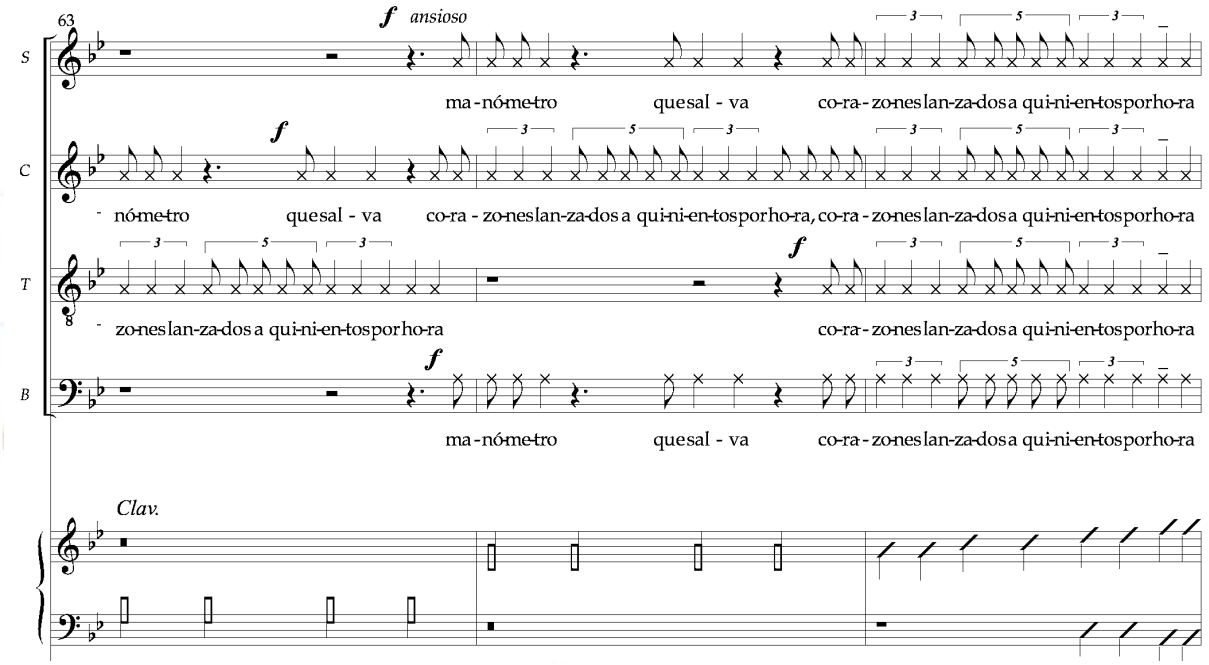
Gli strumenti però non suonano solo Monteverdi, ma sorreggono anche alcune parti del coro senza mai raddoppiarlo del tutto tranne la parte dell'organo che nel crescendo finale raddoppia il coro perfettamente.

Il coro, quando Monteverdi tace viene leggermente sostenuto da alcune parti strumentali ma anche in questo caso mai raddoppiato. Il contrasto tra voci reali e corali che c'era nell'*Agnus Dei* originale qui si converte in contrasto timbrico tra "voci strumentali" e "voci umane". Il corno insieme al clavicembalo si accollano il compito di sottolineare alcuni effetti corali come i *cluster* delle battute 55/59 (Es. n. 63) o il parlato di batt 61/66 (Es. n. 64).

Es. n. 63



Es. n. 64



Mentre la *Missa Lorca* nella sua versione originale è un lavoro compiuto questa versione con strumenti dell'*Agnus Dei* è al momento un lavoro aperto e come tale sarà anche questa volta il brano da cui attingere per ripensare la *Missa Lorca* in veste non solo corale.

4. TESTI POETICI

Si riportano di seguito le poesie già decurtate dei versi che non sono stati musicati nella Missa Lorca.

- **Kyrie**

  Tarde

  Ha llegado la hora
  de ser sinceros,
  la hora de los llantos
  sin consuelo,
  la última hora antes
  del gran silencio.
  Quitarse los vestidos
  la carne los huesos,
  y arrojad de vosotros
  el corazón enfermo.
  ¡Llanto y Salud, amigos!
  Esperad a los vientos
  cargados de semillas
  y paisajes inéditos.
  Floreced y arrancaos
  la floración de nuevo,
  vestidos inefables,
  corazón, carne y huesos.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

¡Llanto y Salud, amigos!
Frente al mar de los vientos
para ser vivos siempre
ser murientes eternos.
(Otra suite, 1922)

- Gloria

Demonio

Honda luz cegadora de materia crujiente,
luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,
anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
por todas las esquinas del abierto domingo.

Las nubes proyectaban sombras de cocodrilo
sobre un cielo incoloro batido por motores.
Altas esquinas grises y letras encendidas
señalaban las tiendas del enemigo Bello.

Para vencer la carne del enemigo bello,
mágico prodigioso de fuegos y colores,
das tu cuerpo celeste con tu sangre divina
en este Sacramento definido que canto.

Desciendes a materia para hacerte visible
a los ojos que observan tu vida renovada
y vences sin espadas, en unidad sencilla,
al enemigo bello de las mil calidades.

¡Alegrísimo Dios! ¡Alegrísima Forma!
Aleluya reciente de todas las mañanas.
Misterio facilísimo de razón o de sueño,
si es fácil la belleza visible de la rosa.

Aleluya, aleluya del zapato y la nieve.
Alba pura de acantos en la mano incompleta.
Aleluya, aleluya da la norma y del punto.

Lanza tu Sacramento semillas de alegría
contras los perdigones de dolor del Demonio,
y en el estéril valle de luz y roca pura
la aguja de la flauta rompe un ángel de vidrio.
(Oda al Santísimo Sacramento del altar, 17. IX. 1929)

- Credo

Rayos

Todo es abanico.
Hermano, abre los brazos.
Dios es el punto.

Símbolo

Cristo
tenía un espejo
en cada mano.
Multiplicaba
su propio espectro.
Proyectaba su corazón
en las miradas
negras.
¡Creo!

(Suite de los espejos, 15. IV. 1921)

- Sanctus -

Acción de gracias

Gracias, Señor lejano,
Señor y Padre mío,
que me das una inmensa
lección de lirismo.

¡Oh Santo, santo, santo
que muestras el divino
momento de la muerte
sin velos, a mi espíritu!

Dame la dignidad
del pájaro y del ritmo
de sus alas abiertas
ante lo sombrío.

¡Oh Santo, santo, santo,
esta noche te pido
agua para mis ojos,
sombra para mis gritos!

(Epitafio a un pájaro, 1922)

El gran espejo

Vivimos
Bajo el gran espejo.
¡El hombre es azul!
¡Hosanna!

(Suite de los espejos, 15. IV. 1921)

- Agnus Dei -

Mundo

Agnus Dei qui tollis peccata
mundi. Miserere nobis.

Noche de los tejados y la planta del pie,

ISSN: 1594-378X

silbaba por los ojos secos de las palomas.
Alga y cristal en fuga ponen plata mojada
los hombros de cemento de todas las ciudades.

Para el asesinato del ruiseñor, venían
tres mil hombres armados de lucientes cuchillos.

Noche de rostro blanco. Nula noche sin rostro.
Bajo el sol y la luna. Triste noche del mundo.
Dos mitades opuestas y un hombre que no sabe
cuándo su mariposa dejará los relojes.

Solo tu Sacramento de luz en equilibrio
aquietaba la angustia del amor desligado.
Solo tu Sacramento, manómetro que salva
corazones lanzados a quinientos por hora.

Mundo, ya tienes meta para tu desamparo.
Para tu horror perenne de agujero sin fondo.
¡Oh Cordero cautivo de tres voces iguales!
¡Sacramento inmutable de amor y disciplina!

(Oda al Santísimo Sacramento del altar, 17. IX. 1929)

- Dona nobis pacem -

Lluvia

La lluvia tiene un vago secreto de ternura,
algo de soñolencia resignada y amable,
una música humilde se despierta con ella.

Es un besar azul que recibe la Tierra.

Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores
y nos unge de espíritu santo de los mares.

Y son las gotas: ojos de infinito que miran
al infinito blanco que le sirvió de madre.

¡Oh lluvia silenciosa, sin tormentas ni vientos,
lluvia mansa y serena de esquila y luz süave,
lluvia buena y pacífica que eres la verdadera,
la que amorosa y tristes sobre las cosas caes!

¡Oh lluvia franciscana que llevas a tus gotas
almas de fuentes claras y humildes manantiales!

¡Oh lluvia silenciosa que los árboles aman
y eres sobre el piano dulzura emocionante;
das al alma las mismas nieblas y resonancias
que pones en el alma dormida del paisaje!

(Libro de poemas, I. 1919)

Bibliografia essenziale

Saggi, monografie, edizioni critiche

Jocelyne Auré, voce *García Lorca, Federico*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti-le biografie*, diretto da Alberto Basso, 8 voll., UTET, Torino 1989

Bibbia di Gerusalemme. Versione CEI, Edizioni Dehoniane, Bologna 1996.

Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en la poesía de Federico García Lorca*, «Hispania», 39, 1 (Marzo 1956), pp. 41-48.

Gerardo Diego, Poesía española contemporánea (1901-34), Taurus, Madrid 1962.

Jorge Gómez Jiménez, *El siglo de García Lorca*, http://www.letralia.com/49/ar01-049.htm.

Federico García Lorca, *Canti gitani e andalusi*, a cura di Oreste Macrí, Guanda, Parma 1950.

Federico García Lorca, *Collected Poems*, ed. Christopher Maurer, Farrar-Straus & Giroux, New York, 1991.

Federico García Lorca, *Conferencias*, introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Alianza, Madrid 1984

Federico García Lorca, *Poesie inedite*, a cura di Piero Menarini, Garzanti, Milano 1988.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York. Con cuatro dibujos originales*. Poema de Antonio Machado. Prólogo de José Bergamín, Editorial Séneca, México D. F. 1940.

Federico García Lorca, *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Rendina, 2 voll., Newton Compton editori, Roma 1993.

Piero Menarini, "*Poeta en Nueva York*" *di Federico García Lorca. Lettura critica*, la Nuova Italia, Firenze 1975.

Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco (ensayo de una interpretación antropológica)*, Editoriales Andaluzas Unidas, Barcellona 1985.

Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1961.

Poesie e conferenze di Federico García Lorca citate nel testo

Palabras de justificación in Libro de poemas (1918/1920).
Lluvia in Libro de poemas (1921).
Berceuse al espejo dormido in *Suite de los espejos* (1921).
Capricho in *Suite de los espejos* (1921).
El gran espejo in *Suite de los espejos* (1921).

ISSN: 1594-378X

Símbolo in *Suite de los espejos* (1921).
Rayos in *Suite de los espejos* (1921).
Tarde in *Otra suite* (1922).
Acción de gracias in *Epitafio a un pájaro* (1922).
Conferenza «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo"», Centro Artístico y Literario de Granada, 19 febbraio 1922.
El paso de la siguiriya in *Poema del cante jondo* (1921-1925).
Mundo in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929).
Demonio in *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* (1929).
Conferenza tenuta a La Habana di Cuba nell'aprile 1930.
Conferenza «Un Poeta en Nueva York», Residencia de Señoritas de Madrid, 16 marzo 1932.

Edizione e discografia

La partitura della Missa Lorca è pubblicata da ASTRUM Music Publications, Slovenia-Europe (www.astrum.si)

La prima esecuzione completa ha avuto luogo il 18. XI. 2006 a Stoccolma nella chiesa di St. Jakob: St. Jakob Chamber Choir diretto da Gary Graden. (www.choir.nu)

La prima esecuzione italiana ha avuto luogo il 21.IX.2008 a Torino presso la chiesa dello Spirito Santo all'interno del Festival MITO Settembre Musica: Torino Vocalensemble diretto da Carlo Pavese. (www.tve.to)

L'unica incisione disponibile ad oggi è stata portata a termine dal Torino Vocalensemble diretto da Carlo Pavese.

Incisione disponibile al seguente indirizzo:
http://www.astrum.si/view_product.php?product=ZO70PWP&cat_id=40&language=Slovensko.inc.php&language=English.inc.php&language=Slovensko.inc.php&language=English.inc.php

Música y poesía: los argumentos de la misericordia

JUAN CARLOS MESTRE

Musita un rumor que articula su lenguaje en las proximidades del silencio: *El músico es quizá el más modesto de los animales, pero el más orgulloso. Él es quien inventó el arte sublime de estropear la poesía*. Es posible que Erik Satie no tuviera razón y que en este reiterado tiempo de hoy, cuando los artistas se han convertido en profesionales del gremio del saber, y los aficionados, sin saberlo, y a veces hasta sin quererlo, en artistas, la posibilidad de no tener razón siga siendo el desafío todavía pendiente con la belleza ausente. *Masticar un cangrejo y exhalarlo por la punta de los dedos al tocar el piano*, he ahí la sustancia adherente de Lezama Lima, el peso del sabor de la música sobre los lenguajes de la poesía, el cántico de las criaturas que al borde de la inmensa infinitud oyen caer las lágrimas de Dios en el estanque popular de los acordeones del paraíso.

Poema fue el ruido ordenado en la periferia del resplandor que la sumisión romántica de Tristán Tzara identificaría con un ángel. El ángel armónico de lo que nada parecía, el intercambiable ángel dialéctico de cuanto no verificable es, sin embargo, simultáneo a toda sintaxis lingüística y a su formulación musical. Analogías del ritmo que desde la ancestralidad se hace presencia en los frutos nocturnos del árbol de la conciencia, es decir, el sueño atronador del silencio interrumpido por el mandato de las restituciones, aquella primera de lo remoto que abre las puertas de la aurora a la creencia de lo revelado. Música y poesía, como las lechuzas hijas del panadero vecino de Shakespeare, oyen los ecos del gran misterio sobrehumano que en las afueras de la razón dan sentido a la intuitiva belleza de cuanto las perpetúa en el mito. No hay otro origen para lo inmaterial que el vacío de su propia creencia, la imprescindible inutilidad del hechizo que se manifiesta en los alfabetos y el pentagrama de lo mágico, la voz cifrada de los conjuros que irradian belleza desde las escorias del génesis. El habla del delirante que ha vendido su cabeza al asombro estelar y rebelde ya a todos los demás idiomas de lo testamentario, construye con su zumbido una aldea para la inolvidable dulzura previa a las abejas de su corazón. De esos animalitos de Lorca, con una sola letra temblando en el abecedario moral de la escuela secreta, nace el ruido hervido por la inteligencia humana, lo giratorio de las esferas superiores a cuya imantación someten las palabras su definitiva vocación de música. Pacto y resistencia ambigua de un idioma rebelde al delirio de los dioses de la imaginación, esquirlas fugitivas desde la leve constelación de alguna remota nostalgia, lo impronunciable atraído a la sintonía polisémica del ruiseñor y sus partícipes en la delicadeza de lo solitario.

Hablamos, bajo toneladas de pensamiento crítico, de la poética de los lenguajes artísticos concebidos como una totalidad indivisible relacionada con la presencia súbita de otro e indefinido vínculo con lo misterioso, y al hacerlo, de algún modo introducimos cierto grado de desobediencia y precariedad en esa armonía ancestral, hablamos de una ritualidad cósmica, pero también de una realidad cuántica aún de carácter

Juan Carlos MESTRE, "Música y poesía: los argumentos de la misericordia", *Artifara*, 9 (2009) Monographica, pp. 67-72.

desconocido que fluye incesante hacia las esferas de la razón. Hay partículas de pensamiento giratorio que se disocian de la rutina devaluada de los significados, existen diálogos inconscientes con el tiempo original en que adquirimos conciencia de realidad, y a pesar de que ofrecemos algún grado intelectual de resistencia ante el fracaso de la utopía humanista, el hombre débil predilecto por la verdad que habita esas zonas de silencio que vinculan a Mallarmé con John Cage, y la música pobre de Erik Satie con la cultura de la pobreza de Antonio Gamoneda, se transforma en naturaleza espiritual del donante, aquel cuya presencia irradiante de símbolos, libre de toda preceptiva y evolución, acude todavía a la asamblea de los otros sentidos fragmentarios e interrogadores del universo.

Pretendo decir que el espacio de la alianza entre la poesía y la música es el no lugar, la ausencia susceptible de ser habitada por otra forma de ausencia posible, la voluntad evocadora de cuanto aún no existiendo otorga posibilidad de pensamiento al desafío de un secreto saber del cual participa. La fonética del habla poética, la materialización armónica de su sueño en el pentagrama de las paralelas infinitas, conduce lo articulado a su vínculo con los arquetipos, una intermediación entre lo sagrado y la intemperie última del valor de su causa: descifrar el silencio, anticipar desde lo precario los significados del porvenir, religar voluntad y destino con el mecanismo invisible de las paradojas que dan autoridad al tiempo y plazo de duración a la inteligencia humana. Es el canto, el cántico de los coros astrales en la noche del alma de la necesidad moral, una necesidad tan esencial para el encargo permanente de la creación como directamente proporcional a su menosprecio en la sociedad contemporánea. En épocas de penuria en que nadie oye sino lo ya oído, y nadie se predispone al habla de lo no ya significado, música y poesía retornan a señalar el camino, albo lapillo notare diem, con el balbuceo latino de una piedra blanca, el día de cuanto habrá de ser recordado cuando el tiempo, todo lo que apenas es mínimo fragmento entre los párrafos de la existencia, acabe.

Acaso, y como mantiene Steiner, la palabra no deba tener un santuario neutral en los lugares y el tiempo de la bestialidad, y el silencio sea una alternativa. El silencio, ese no lugar donde la poesía quiere ser música, pero donde la música, nadie augura que quiera seguir siendo poesía. Ahí la crisis en estrictos términos políticos de su metamorfosis en lujo lingüístico, en metalenguaje incapaz de soportar por más tiempo la gramática que hace legible lo inhumano y la incomprensible violencia de los actos de fuerza contra el espectador que participa absorto del canto de la tierra ingenua, como llamaba Mallarmé al canon de los grillos. Pero si todo canto es consecuencia, devenir de un silencio, un archivo de lo desterrado, también lo es ese grito con el que concluye Schönberg su *Moisés y Aarón,* la posibilidad de enunciar lo ausente y hacer vibratoria la condición del aire: *Oh tú, palabra de la que carezco*.

Se rumorea en los alrededores de Wittgenstein que *de lo que no se puede hablar, mejor es callarse,* sin embargo vivimos aturdidos, literalmente inundados por la crecida de las aguas servidas del catecismo político y la cháchara de la mediocridad. Son los idiomas devaluados por el uso del espectáculo, las obras cuyo valor es inversamente

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

proporcional a la jerarquía que les otorgan los adustos vigilantes de los discursos de orden en las destartaladas comisarías de la ortodoxia. Un interlocutor en música es hoy un gacetillero de prensa, y de su sanción, o su capricho compasivo, depende el otorgar o restringir el salvoconducto para la libre circulación de cuanto asimilado como estética moldea el ideario ciudadano de los comportamientos éticos. Poesía y música, divorciadas de la cultura medía, incoada su expulsión de los índices de la alta cultura, deambulan hoy por el suburbio de lo excéntrico, de cuanto alejado del núcleo productivo de las utilidades rentables son susceptibles de ocasionar interferencia, enrarecimiento, oposición, a la sanidad racionalista de la cultura del ocio.

No soy un intelectual, no soy un músico, apenas he dedicado mi vida a escribir algunos textos que solo algún cómplice reconoce, en el mejor de los casos, como poemas. No oculto mi absoluto desapego tanto a la llamada cultura de masas como a su pretensión de transitorio entretenimiento tribal. No por ello dejo de poner en duda el sectarismo de las élites que consagran las categorías jerárquicas de una supuesta cualidad de saber sobre las demás manifestaciones de la cultura, y que, ignorantes de la presencia moral de ese otro que deviene en protagonista irrepetible de su aspiración a la felicidad en cada acto creativo, han convertido una parte considerable del arte contemporáneo en atalaya egotista de su propia condición de centinelas del mercado. Desplazar el sentido de la otredad, ese otro que no es yo pero del que soy responsable de su existencia en mí, hacia la grieta donde la gran calumnia del silencio ejerce la prevaricación contra la inteligencia creativa, sigue suponiendo hoy una línea de quiebre entre los significados de la tradición poética y su actualización ante los mapas de la amplitud que supuso la conquista histórica de las vanguardias modernas. La profecía de Lorca de que la música mala terminaría gustando muchísimo, es ya una devastadora realidad, no menor que la de una literatura obsesionada con abastecer las ganancias bursátiles con los únicos materiales que el mercado está dispuesto a aceptar: mercancías para el consumo, plusvalías cuya rentabilidad estética perpetúan la microfísica del poder y la dominación de lo vulgar sobre la conciencia de lo indagatorio. La usura del sistema publicitario como acumulación unilateral de todos los sentidos excéntricos a lo normativo conduce al diccionario único, y frente a él, el *yo ya no se hablar* de Rimbaud el vidente, se convierte en el desafío de un nuevo aprendizaje en la libertad. Difícil ser músico, poeta, campesino en la legítima venganza de la primavera, dificultad de lugar y desde la incompatibilidad expresiva *del poder seguir diciendo algo* hemos pasado a la afasia de los espejismos virtuales y la opulencia de los altoparlantes que clausuran la *música callada y* aquella *soledad sonora*.

No muy lejos de estas palabras percibo la tonalidad de lo religioso audible en lo primitivo, acaso el minimalismo obsesivo de los rezos laicos que restituyen a la infancia del mundo el ritmo nostálgico de su memoria cuántica. Pienso en algo difuso, solamente intuido como tema de claridad dentro de una palabra vacía, extraviada entre la amnesia de cuanto fue lo sagrado en el pasado. Entonces la escritura en que pienso forma parte también con la incierta identidad de lo que desplaza, el transparente sonido de algo liberando la realidad, de alguna de las formas ausentes en lo

decible: Poesía y música, lo indecible, eso es todo y nada más debería ahora añadirse. No es cobarde callarse, como tampoco añade honradez a la expectativa el seguir hablando. La obligación es otra: neutralizar el pánico, descifrar la duración del silencio, la autoridad de sus límites como único testimonio hasta ahora inobjetable de su residencia en el enigma: la muerte.

Asistimos a la muerte de la poesía y su resurrección en música cada vez que el cuerpo vocálico se evapora del grafema. Digámoslo en voz baja, ya que no se trata de despertar a gritos al que podemos considerar el primer compositor de la historia de la música capaz de enfadarse y montar en cólera porque la suya fuese escuchada: *de todos es sabido que a las arañas les gusta la música, como a la mayoría de nuestros compositores*. Pero el viejo fantasma de Satie ya no recorre Europa, su cátedra ha sido ocupada por los nietos de Apollinaire, los mismos que detestan el music-hall de los corazones ebrios y el circo de los bailarines al borde del abismo de la antipioesía. La música contemporánea lleva un siglo no se sabe muy bien si de retraso o anticipación, respecto a los lenguajes proféticos del porvenir, una demora semejante a la de la poesía lírica en su intento por repoblar espiritualmente los suburbios del parnaso. Compartiendo conciencia, la buena conciencia, la mala conciencia, ambas han pretendido enfrentarse a la idolatría del aburrimiento y restituir con delicadeza lo que alguna vez pudo haber sido su razón liberadora, la pasión imaginativa por cuanto aun no participando de la conciencia de lo correcto y lejos de toda pretensión de ejemplaridad, otorgó sonrisa a la figura humana en busca de rostro, al que cada mañana sigue muriendo la víspera de su nacimiento, a Erik Satie y sus miles de papelitos, cuidadosamente guardados en cajas de puros, sobre los que había caligrafiado, sin enseñárselos nunca a nadie, meticulosas descripciones de paisajes imaginarios, órdenes religiosas inexistentes, instrumentos musicales intocables, pruebas evidentes de que la vanidad racionalista de su tiempo carecía para él de absoluta importancia. No todo ha sido hecho para incubarse en lo comprensible. No importa, alguien sabrá algún día perfectamente lo que quiero decir. El artista contemporáneo, el músico, el poeta, han de oponer, como sostenía Vladimir Holan, cierto grado de resistencia al autoenorgullecimiento. Sólo alguien capaz de desprenderse de su orgullo bajo la cabeza vendada donde las grandes cicatrices de la razón siguen marcando la ruta de la historia, sólo alguien consciente de su límite ante la gran cosa sin nombre del universo, podrá oír el ruido oscuro de los vínculos, las semejanzas que se rozan los codos en la taberna popular y la cátedra filológica, la trizadura de los vasos comunicantes que infiltran la partitura y la página donde la voz, las voces de lo desconocido, dan testimonio.

Sobrepasando los balizamientos de lo previsible, los vínculos y refracciones entre poesía y música, se impone en lo simultáneo una reflexión sobre la esencia misma de su azar, o sea, su causa primera, el trastorno, la perdida de lógica de sentido, la indagación no posesiva de su otro argumento traducible a teoría, un abandonarse como en aquel poema de Rilke en el que el alma del muchacho melódico se enreda, ya prisionero de su propio son, en los lugares silvestres de la flauta de Pan. Quiero decir

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que las problemáticas de la poesía y la música, los avatares de su estética, los posicionamientos críticos inherentes a la específica autonomía de su discurso, dejan de serlo en cuanto hace aparición la presencia de su cuerpo poético, la figura de su símbolo abstracto evocando su pertenencia de ser estrictamente lo humano. Hacia él, desde él, para él, es posible que no giren al unísono las complejas leyes del cosmos, pero sin duda si han sido escritas todas y cada una de las páginas y anotadas todas la partituras de las creaciones terrestres. Él es el permanente desafío de todas las significaciones de la elaboración intelectual que proponen las artes, él lo imitativo y él lo no mimético, él también, cómo no decirlo, la precariedad y el fracaso de cada legislación de la felicidad y su renaciente pacto con la utopía del saber.

De qué sirve lo que no sirve al desamparado, al que nunca fue amado bajo los cobertizos lunares de la inmensa intemperie, al que nada espera y a aquel al que nadie desea, el analfabeto sideral masacrado en su propia indiferencia por las ruinas circulares de lo escrito. Qué derecho aporta frente a la dificultad, qué dignidad reafirma, cuánta interrogación modula en la zona de peligro de lo ineficazmente ya sabido. He ahí entonces su argumento, la misericordia vinculante de sus significados ante el consuelo crítico de la existencia. La música y la poesía como una poética de la abolición de lo injusto, lo poético como restitución del ritmo civil del pensamiento armónico, palabras contra la desgracia, una civilización, al fin, basada en la palabra contra todas las formas de lo ominoso. Entendimiento en la discrepancia, flauta y juglar en la anterioridad a la caverna platónica. Vínculo y visión de ritmo, ese imán, como escribía Octavio Paz en *El arco y la lira*, no medida ni tiempo dividido en porciones, sino la máxima tensión, el golpe de dados de Mallarmé en el silencio, el Espíritu Nuevo atraído por Apollinaire al permanente desafío presente de todo artista, la transparencia de Stravinsky, la clarividencia de Mozart, la bella dificultad de los imbéciles como mi adorado Satie ante la dictadura de Wagner.

Ceniza y belleza, esa ciega manera del azar con que la poesía y la música nos ponen en contacto, acaso la conciencia de algo de lo que no podríamos tener conciencia de ninguna otra manera, el imán que hacia lo eternamente ausente, atrae las limaduras del sentido sobrante de la creación inaugural, el verso dado, el diapasón sobre el que hay que orquestar toda la música del poema, como dice Seamus Heaney, toda la restitución de los sentidos que suprimidos, cancelados, anulados por el fusilamiento de los comensales tras el *Banquete* platónico, siguen siendo hoy la tarea pendiente de un encargo que nadie nos ha hecho, aquel que implica necesariamente la suspensión de la voluntad racional de los lenguajes lógicos y nos permite reintentar el desafío de la necesidad espiritual ante el vacío visionario de la imaginación.

La vieja pretensión de la alta poesía por hacerse música y el recíproco interés de la música por devenir en poética siguen siendo hoy el huésped en fuga que encuentra refugio en la escalerita hacia ninguna parte del piano de palabras, allí donde se mantiene inmaculada y pura la sonrisa infecunda de los niños muertos en las canciones de Gustav Mahler. La oculta profecía que se resiste a ser cumplida tras la arquitectura

moral del poema sinfónico, respira en la interrogación sonora de los materiales relacionados con el placer de la inteligencia creativa, actos de fe que acaso proporcionen algo de felicidad a las criaturas sin otra épica que la del desamparo. Allí la utopía de cuanto invoca la consolación, las voces que articulan la restitución en la dignidad de los masacrados en el canto interrumpido de Luigi Nono, la gravitación ética de la paradoja terrible de la existencia, el *gracias a la vida* que invoca como un rezo antes del suicidio Violeta Parra en los arrabales andinos. No hay límites entre lo culto y lo popular, tampoco jerarquías que sancionen en términos de cualidad estética la aspiración a la democracia de los sueños. Nada ha sido neutral en la historia del relato audible de la humanidad, algo por mínimo que sean las hebras del sol que arroja Paul Celan sobre la memoria de Europa mientras el que juega con serpientes silba a sus judíos y la muerte es un maestro de Alemania que tiene los ojos azules.

En la tradición judía, la alfabetización pedagógica de los niños se practicaba dibujando con miel las letras del abecedario hebreo sobre una pizarra, de modo que las reconocieran al repasarlas con la lengua. Algún día esa dulzura se haría presente en la lectura del libro sagrado. La poesía, la música, evocan también la semejanza de ese modo de entender la pedagogía del resplandor, leer con el cuerpo el sabor de lo inexpresable, dar nombre y sonido al mundo no visible de las cosas, un modo laico de rezar, de abrir en cada pecho la jaula que libera al pájaro inmortal de Keats, los pájaros de Saint Jhon-Perse hacia el horizonte del tiempo futuro en que Olivier Messiaen dialoga con la fundación del canto. Ese pájaro que canta lo que tú cantas cuando toda la luz con la que cada imprescindible misterio se iluminará algún día se hace anticipación de un préstamo, reparto de justicia y participación en la belleza, en la voz de Amancio Prada. No tiene otra mayor modulación este argumento, todo lo que oye un semejante prolonga el eco de los pájaros de la misericordia, la ciencia que abre los reinos de donde son los cantantes a las criaturas de Severo Sarduy y el museo de escarcha de las diez muchachas que sobre el hombro donde solloza la muerte de Federico García Lorca, bailan el pequeño vals vienés de Leonard Cohen.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)

RAFAEL MORALES

A Antonio Rey Hazas

Hablar hoy, a finales de la primera década del siglo XXI, de aquellos cantautores españoles que entre 1960 y 1980 agitaron conciencias o hablaron de las voces censuradas o acalladas por razones políticas, es hablar de músicos que interpretan poemas de nuestra tradición de siempre (desde Jorge Manrique a Blas de Otero) o temas propios, con una perspectiva reivindicadora, insurgente, revolucionaria, inconformista o propagandística, que al día de hoy trae un aguardiente nostálgico, ronco como la voz de caña y cazalla de algunos buenos cantaores gitanos. Me refiero fundamentalmente a los años 60, que heredé de la lectura de hermanos mayores y familiares, puesto que en aquella época yo era un niño. Los tiempos de mayor interés, lucha, riesgo y mérito, sin duda. Evidentemente la llegada de la democracia a España al final de la década de los 70, hizo girar aquel mundo hacia una canción más personal y de autor, más blanda muchas veces, de lo que había sido, en palabras de Gabriel Celaya aplicadas a la poesía, "un arma cargada de futuro". Las circunstancias cambian a mejor desde la Historia, pero también traen algunas calamidades no sé si menores, y apenas previstas como la casi total desaparición de la canción de autor original: las grandes letras y los músicos cultos y avisados, comprometidos desde la literatura, son inexistentes al día de hoy. El tremendo pragmatismo del mercado sabe leer y dirigir demasiado bien y los cantautores de hoy son premiados por cantar desde todos los géneros otras cosas: el grito del *banlieu* y la canción pop. Cualquier otra demanda, el Sahara 'español', abandonado a su suerte, o el consumo irracional, etc, no existen. Pareciera que no hay motivos para la denuncia desde la 'canción protesta', tan lejos en la música como la emigración africana, por ejemplo, como motivo de solidaridad, o tantas otras cosas que la democracia parece disimular. Ibsen no tiene voz en la música y los Alfonso Sastre, *mutatis mutandis*, han desbarrado en exceso como para ser creíbles.

Lo cierto es que han pasado, no lo olvidemos ahora 'sólo' 52 años desde que en 1956 un joven –por aquellos años– llamado Paco Ibáñez (1934), de origen valenciano y vasco, eusquero parlante como idioma único, hijo de perdedores de la Guerra Civil y represaliados, emigrados a Francia, musicalizó un poema de don Luis de Góngora y puso la base de cuanto se desarrollaría posteriormente con un cuidado recitado-canción que triunfó muy pronto. Por arte de magia lo hizo un día en que se encontró tirada en la calle una foto de una andaluza vestida de negro, la Andalucía del llanto, como diría Federico García Lorca como recuerda Fernando González Lucini, referente obligado[1].

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice

[1] Fernando González Lucini, *…Y la palabra se hizo música (La canción de autor en España),* Fundación Autor, Madrid, 2006, pp 43-50

Rafael MORALES, "Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980)", *Artifara*, 9 (2009) Monographica, pp. 73-83.

que escucha su mal:

Dejadme llorar
orillas del mar.

La nueva canción se había creado desde ahí y en París. Aunque con alguna ayuda más, en honor de la verdad, pues el concepto de cantautor moderno le llegó a Paco Ibáñez por una parte desde el Romancero de la Guerra Civil como luego abordaremos, y por otra más directa, de su contacto y amistad con Georges Brassens y Jesús Rafael Soto, un artista venezolano bohemio, carne de los *night clubs* del Barrio Latino, para poder sobrevivir. Pero realmente fue Brassens el modelo: "descubrí la obra de Georges Brassens y vi que le ponía música a los poetas franceses. Eso fue como si me hubiese dado permiso para hacerlo yo también", recoge González Lucini. La trayectoria de este conocido espada lírico, uno de los tres pioneros junto a Lluis Llach, José Antonio Labordeta, y Raimon amén de Chicho Sánchez Ferlosio o Amancio Prada, es bien conocida con la serie de discos comprendida significativamente bajo el título de *España de hoy y de siempre*, donde desde Jorge Manrique hasta Blas de Otero los poetas de la tradición culta española estaban bien representados. Y fundamentalmente aquellos que, en la España del momento, suponían insurgencia: Rafael Alberti, Blas de Otero, León Felipe, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Miguel Hernández Ángel González, Gabriel Celaya, frente a la embajada cultural franquista encabezada por Leopoldo María Panero, Luis Rosales o Agustín de Foxá que hacían las Américas exportando las virtudes del Regimen[2]. Pero cuando en 1969 cantó en un célebre festival en La Sorbona que identificó a la juventud francesa del mayo del 68 con la española y saltó a la fama en el Olympia de París, aquella voz vasca puso la espoleta que prendió en la llamada generación de la democracia y que fue más activa en la universidad y en las fábricas para construir el hoy. Aunque a Paco Ibáñez no se le pueda considerar como perteneciente a la 'nueva canción vasca', sino de la reivindicativa y en español, pues la vasca sigue otros derroteros, muy inspirada por José Antonio Donostia, el padre Donosti para nosotros, con la base del Cancionero Musical de Resurrección María de Azkue.

Empezaremos brevemente con el pionero Paco Ibáñez pues el caso vasco y la peculiar situación y sentimiento tardorromántico del nacionalismo vasco, vencido en la Guerra Civil, hoy bien estudiado por el primer Jon Juaristi y bien interesante, crearon un caldo de cultivo político muy peculiar en la cultura de la resistencia antifranquista, que a la larga equivocó el sentido al implicarse en E.T.A, pero que en aquella época dio origen a músicos de gran talento como Benito Lertxundi o Olatz Zugasti, simbolizado por una canción Aurtxo-Aurtxoa, donde una madre canta a su hijo una nana y le dice que su padre está preso por defender la libertad de Euskadi. Músicos como Julen Lekuona, Mikel Laboa que cantaba significativamente a Bertolt Brecht, Xavier Lets o Antón Valverde, del que fui modestamente letrista en una ocasión, muy festiva, en honor de la babarruna o alubia de Tolosa que los hermanos Gabilondo festejan en días señalados. Muchos nombres andarían por ahí en el recuerdo como Imanol, Txomin Artola, Gorka Knörr o grupos como Oskorri, enraizado en el folklore de Euskadi, hasta llegar a Joseba Tapia en los 90 autor de alguna emblemática canción de época (*Agur Intxorta Maite*).

En cualquier caso y por volver al Paco Ibáñez de 1956, su enorme capacidad para interpretar el poema desde un cuidado respeto por conferirle o dotarlo de una música que respetaba las letras, su habilidad de saber interpretar o saber decir, en una palabra, marcó un modelo. Muy pocos músicos, Amancio Prada, aquí presente entre ellos han sabido conjugar esta perspectiva entre voz y poema, con su mirada sobre Rosalía de Castro o San Juan de la Cruz en sus dos álbumes más perfilados. Pero pocos de manera tan sostenida, versátil, mejor que Paco Ibáñez, capaz de adivinar la música ajustada para aquel 'recitado canción' donde se

[2] Javier Huerta Calvo *et al.*, *Leopoldo Panero (Obra Completa),* Astorga, Ayuntamiento, 2007, pp 53-150.

ISSN: 1594-378X

hacía primar el sentido del poema con talento inusual, a pesar de las limitaciones vocales. Paco Ibáñez fue el modelo inigualable entre cultura y canción, de saber decir. Y sin maniqueísmos a pesar de su conocida militancia.

Desde allí y rápidamente se produjo un tránsito hacia un doble o triple camino de cuanto hemos llamado canción de autor en España. Uno que ahora no nos interesa, como es el caso del músico que se duele de las cosas que le ocurren y canta sus sentimientos más o menos melancólicos, y otros que utilizan poemas ajenos o composiciones propias, con sentido político. Aquellos que en el contexto de la España de la década de los 70 tuvieron un protagonismo similar al que utilizó el bando republicano, la Alianza de Intelectuales Antifascistas y los partidos políticos de la izquierda durante la Guerra Civil de 1936. Y aunque evidentemente ahora no se trataba de coger un fusil, aunque algunos si lo hicieron (como el primer Jon Juaristi), en una España que había escapado del analfabetismo de los años 30, lo cierto es que se producen muchos paralelismos entre ambas épocas. Pues la poesía de la guerra civil con su valor enaltecedor y formativo, que arengaba a las tropas para enfervorizarlas contra el fascismo cumplía la misma misión que estas canciones de los jóvenes nacidos al terminar la Guerra Civil. Y que eran el boletín de enganche de los nuevos partidos políticos en la sombra (los de izquierda, PSOE y sobre todo el PCE en lo fundamental, además de partidos políticos satélites).

En este sentido la canción protesta guarda paralelismos en su labor de agitar conciencias contra la dictadura del general Franco, tal y como ocurrió con cierta poesía y ciertos recitales durante la Guerra Civil. Como sabemos hubo igualmente una poesía estrictamente de la Guerra Civil, un romancero y algo más, hijos de la contienda y de los años previos, donde se producen algunos grandes cambios, claves de algunos aspectos sociológicos y literarios que se prolongarán y enlazarán con las revueltas del 70. Por resumir brevemente y de manera paralela en las dos épocas, a través del poema o a través de la canción, la gran novedad reside en el ensanchamiento del auditorio (fundamentalmente en la zona republicana o en la España sometida al nacional flamenquismo de identificar la copla franquista con España), donde la poesía deja de ser un reducto de las élites intelectuales para volver a su función noticiera o enardecedora: instrumental, por decirlo de forma resumida. Resurge desde esta perspectiva una obra escrita de distinta calidad, sin duda, junto a otra característica clásica de la poesía: la oralidad, desde una manera análoga a como se desencadenaban los romances medievales y como hará la canción en ese momento en que la gravedad de la situación precisa una voz que hable por todos y exprese los sentimientos más recónditos, que unifique y cohesione. Los poetas en la Guerra Civil, como ahora los músicos, no sólo cumplen esa misión de compañeros no combatientes en el frente (algunos sí), sino que tampoco son retaguardia cuando recitan poemas en las trincheras, versos que alientan y mantienen la moral de las tropas. Las famosísimas palabras, tan repetidas, de las Memorias del general Líster son muy explícitas sobre el valor de la música:

> Yo, que no entiendo nada de poética, les estoy profundamente agradecido a los poetas por el importante papel que la poesía ha desempeñado durante la guerra… Recuerdo cuando, en los días más difíciles de Madrid y luego a lo largo de toda la guerra, venían Alberti, Miguel Hernández, Herrera Petere, Juan Rejano, Serrano Plaja, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y otros poetas a las trincheras a recitar a los combatientes sus poesías, y lo que éstas representaba como materia combativa, explosiva, de reforzamiento de la moral del combate y de confianza en la victoria; de impulso para la realización de actos heroicos individuales y colectivos. Fue por esos días cuando me di plenamente cuenta de la inmensa fuerza de la poesía para despertar en el hombre todo lo que hay de mejor en él. Para empujarle a superarse, para hacer de los hombres héroes y de los héroes, héroes más grandes. Mientras el poeta iba leyendo su poema, yo me fijaba en los rostros de los combatientes e iba leyendo en ellos el efecto causado

por lo que escuchaban, y podría decir, sin miedo a equivocarme, que en muchas ocasiónes veía que éste o aquel iba a ser un héroe en el próximo combate[3].

La repetidísima cita tiene la virtud de explicar cómo se instrumentalizó la poesía con un fin concreto hijo de la necesidad. La canción hará lo mismo, tal y como ocurrió con la radio o la prensa (amordazadas en la posguerra) o el mural. Es propaganda y llamada al alzamiento y su cohesión. Tengan en cuenta que el mural militar que comprendía poemas alcanza el número de 4000 como instrumento de difusión, noticia y aliento. La poesía es un arma de propaganda, un 'arma cargada de futuro', como –repito– dirá Gabriel Celaya en la posguerra, similar al ejercicio que se utiliza en la radio. Cuando Rafael Alberti habla de un "poeta en la calle", algo ha cambiado frente a la poesía que queda guardada en los cenáculos intelectuales: la inmensa minoría juanramoniana ("A la inmensa minoría, siempre") se troca por la inmensa mayoría de Blas de Otero. Y aunque el gran arte es algo que sólo unos pocos iniciados eran capaces de desarrollar, lo cierto es que hubo estupendos poetas y músicos que volvían a aquella vieja función que el romancero medieval, oral, tuvo en la España analfabeta medieval y del 36 para restituirla a la España amordazada del 60.

La poesía y la música, en épocas distintas pero con paralelismos y afinidades, se hacen fenómeno cotidiano y masivo, eficaz o necesario, como recuerda Palacio Attard, hasta el punto de que en los años 70 se editan cientos de Longs Play, al igual que en la Guerra Civil se da una importancia tremenda a la prensa y a la difusión de la lírica de combate en ella, aunque haya dos registros desde esa perspectiva: más cultivada y más popular (*El mono azul* frente a *Hora de España*). Pero lo importante es que aunque en desigual medida y calidad, entonces y ahora, los dos frentes se preocupan de este medio. Muy brevemente y para que dar una idea, la República editó como prensa, recuerda Serge Salaün, 1.376 títulos frente a los 223 de los nacionalistas insurgentes. Revistas como *Cruz y Raya*, *Revista de Occidente*, *Los 4 Vientos*, *Tierra firme*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, o las menos conocidas *Ágora*, *Arco*, *Noroeste*, *Azor*, *Silbo*, *Arte* etc que contenían en diferente proporción poemas de los implicados.

Este fenómeno que se reprodujo de forma análoga en Portugal, aunque no con tanta virulencia, quizá les choque a los jóvenes estudiantes italianos, pues su democracia es más antigua. Pero quizá deban recordar que hace un poquito más de 30 años moría la dictadura fascista en España porque la sociedad así lo quiso y porque bajo la llamada de las canciones y poemas, una buena parte de la juventud, universitaria o no, se reunió o se integró desde múltiples perspectivas, convocada por una voz que decía lo que no podían las urnas. Y con un sentido análogo, pero distinto, al que se había visto en la Guerra Civil. Y por supuesto con un sentido muy distinto al que podría haber entendido aquel Miguel de Unamuno, paternal y lastimero, que se permitía decir: "el pueblo necesita que le canten, que le rían y que le lloren mucho, más que el que le enseñen", como recuerda Fernández Lucini, en una tesis no muy lejana a las paternalistas máximas expuestas en una de sus obras fundamentales, *San Manuel, bueno, mártir*, donde el sacerdote prefiere engañar a alumbrar. Algo había cambiado frente al paternalismo del '98 unamuniano en los años previos a 1936.

Yo como madrileño tuve la suerte de conocer algunas de las manifestaciones más importantes de la música de entonces, pues la capital fue lugar de acogida de muchas zonas de España que se acercaban hasta allí huyendo de la desolación cultural provinciana. Así Luis Pastor, Pablo Guerrero desde Extremadura, mi buen amigo Jesús Munárriz, ahora director de la prestigiosa Hiperión, desde San Sebastián y Rosa y Julia León, o un cantante bien conocido por todos como Joaquín Sabina. Recuerda González Lucini que hay un dato importante que añadir a toda aquella rebeldía, como fue el conocimiento de un libro de unos compatriotas suyos, *Canti de la nuova resistenza spagnola, 1939-1961*, escrito por los periodistas italianos Sergio

[3] Serge Salün, *La poesía de la guerra de España,* Madrid, Castalia, 1985, p 116.

ISSN: 1594-378X

Liberovici y Michele Straniero, publicado en 1962 por Eiunaidi, la editorial de editoriales, nacida en Turín. El libro fue acompañado posteriormente por un disco publicado en la casa "Italia Canta". Aquellos dos periodistas, que habían publicado un libro de cantos contra Musolini, viajaron a Madrid salvando no pocas dificultades, aunque la Policía Social no les siguió de cerca la pista (la Social la llamábamos), haciendo entrevistas en todos los estratos del antifranquismo. La mayoría de los textos a veces eran simples readaptaciones de las canciones escritas durante la Guerra Civil, como era el caso, por poner un ejemplo, del famoso *Ay Carmela*, convertido en un *Ay Manuela*

El Ejército del Ebro,
rumba la rumba la rumba la.
El Ejército del Ebro,
rumba la rumba la rumba la
una noche el río pasó,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
una noche el río pasó,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Y a las tropas invasoras,
rumba la rumba la rumba la.
Y a las tropas invasoras,
rumba la rumba la rumba la
buena paliza les dio,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
buena paliza les dio,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
El furor de los traidores,
rumba la rumba la rumba la.
El furor de los traidores,
rumba la rumba la rumba la
lo descarga su aviación,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
lo descarga su aviación,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Pero nada pueden bombas,
rumba la rumba la rumba la.
Pero nada pueden bombas,
rumba la rumba la rumba la
donde sobra corazón,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
donde sobra corazón,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Contraataques muy rabiosos,
rumba la rumba la rumba la.
Contraataques muy rabiosos,
rumba la rumba la rumba la
deberemos resistir,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
deberemos resistir,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Pero igual que combatimos,
rumba la rumba la rumba la.
Pero igual que combatimos,
rumba la rumba la rumba la

prometemos combatir,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
prometemos combatir,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

La mujer de Pancho Franco
rumba la rumba la rumbabá
no cocina con carbón,
¡Ay Manuela, Ay Manuela!
Porque cocina con cuernos,
rumba la rumba la rumbabá
porque cocina con cuernos
de su marido el cabrón,
¡Ay Manuela, Ay Manuela!

Era algo que podríamos denominar como la vuelta a la resistencia de un pueblo que allá por 1961 convocaba la primera gran Huelga General y a través del que un submundo represaliado del trabajo comenzaba a alzarse contra la dictadura. Hay una recuperación del viejo Romancero, es decir, de la voz del pueblo, a través de esa resistencia que acompaña a la Resistencia, a través de la música, que será ya imparable. De hecho cuando se publica en Italia el libro y en Francia, obviamente no en España, se llegó a prohibir la importación de libros de Einaudi. El gobierno habló con el Vaticano, se reclamó por vía diplomática el secuestro de la edición, el *ABC* habló de obra pornográfica, aunque los crímenes de Franco no se lo parecieran tanto, *L´Obsevatore Romano* lamentó que se la involucrara y el editor, Einaudi, tuvo que defender la rigurosidad del libro, donde sólo se recogía textualmente lo que realmente ocurría. Es decir la España real frente al escaparate de los 25 años de paz de la propaganda fascista. Tal y como recogió Carlos. M Rama en la edición uruguaya del libro. Algo cambiaba en los años 60 y el llamado *Cancionero Einaudi*, se convirtió en algo clandestino que corrió mucho en casi todos los medios intelectuales.

Como bien cuenta González Lucini, había tres frentes en aquellos orígenes. Paco Ibáñez desde París con su componente culto y popular y muy implicado simultáneamente, que musicalizaba textos de poetas conocidos. El colectivo El Setze Jutges en Cataluña y la aparición de Raimon, con su famosa canción, *Al vent* (escrita sobre las sensaciones que alguien tiene cuando viaja en motocicleta, pero tomada por la juventud como un himno, lo cual es muy sintomático de la necesidad de un cambio que trajera frescura al armario cerrado del franquismo). Por otro lado llegaban las composiciones hispanoamericanas, como Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune o Mercedes Sosa que poco a poco se fueron completando con Víctor Jara o Quilapayún, más el folklore de Peter Seeger, Bob Dylan y Joan Báez. Ciertamente estos músicos coadyuvaron a que la fuerza de los cantautores se hiciera mucho mayor e incluso conviviera de manera muy activa con protagonistas muy particulares, sitos en Madrid como Chicho Sánchez Ferlosio, al que todos recordamos con particular cariño desde su valiente fragilidad de anarquista. Un cantante exponente del cambio, pues hijo de Rafael Sánchez Mazas, el escritor falangista, ministro de Franco, y reciente protagonista de una novelita muy aconsejable, *Soldados de Salamina*, escrita por Javier Cercas. Todavía recuerdo a Chicho en Malasaña en la calle de la Palma con su guitarra en La Tetería de la abuela, creo recordar la última vez; fue uno de los músicos iconos de la transición por su enorme versatilidad y por su circunstancia. Un extraño personaje, creador de divertidos crucigramas y paradojas matemáticas, pero sobre todo un gran letrista, que supo reunir inconformismo político con una mirada alternativa, callejera y ácrata, en buena medida, desde que abandonara el PCE_R. Tanto que, como recuerda Jesús Munárriz, buen amigo de la universidad de Chicho, no se preocupa de registrar sus canciones

ISSN: 1594-378X

(sabía de todo: rancheras, canciones francesas, corridos, *stornelli* romanos…recuerda Lucini), y que de manera paralela a Paco Ibáñez comenzó a cantar en 1962, con motivo de una huelga minera en Asturias.

Hay una lumbre en Asturias
que calienta a España entera
y es que allí se ha levantado
toda la cuenca minera.

En cualquier la canción continuaba con ataques a empresarios y curas a la par que alentaba a la huelga en Extremadura y Andalucía. Todo aquello concluyó con uno de los hitos más tristes de los años 60, como fue el caso de la muerte de Julian Grimau, un antiguo comunista de la Guerra Civil, fusilado por Franco en 1963, y que dio origen a una de las más célebres canciones de Sánchez Ferlosio (*Canción Grimau*). Creo recordar que ocurría todo esto siendo ministro de Información y Turismo el que ha sido Presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne. La campaña de difamaciones contra Grimau fue de las que se recuerdan. Pero paradójicamente todo aquello que la censura intentaba silenciar produjo un efecto boomerang que se volvió amplificado contra los impulsores. Y así al igual que al *Cancionero Einaudi*, le ocurrió al bueno de Chicho: le grabaron en secreto y además silenciaron su nombre para evitar las consabidas represalias. "Se silencia el nombre del autor por razones de seguridad". El disco finalmente se editó en Suecia, titulado *Canciones de la resistencia española*, con la célebre canción del gallo rojo/gallo negro que mucha gente creyó perteneciente al cancionero de la Guerra Civil, por ese sabio clasicismo popular de Chicho.

Cuando canta el gallo negro
es que ya se acaba el día.
Si cantara el gallo rojo
otro gallo cantaría.

Ay, si es que yo miento,
que el cantar que yo canto
lo borre el viento.
Ay, qué desencanto
si me borrara el viento
lo que yo canto.

Se encontraron en la arena
los dos gallos frente a frente.
El gallo negro era grande
pero el rojo era valiente.

Se miraron a la cara
y atacó el negro primero.
El gallo rojo es valiente
pero el negro es traicionero.

Gallo negro, gallo negro,
gallo negro, te lo advierto:
no se rinde un gallo rojo
mas que cuando está ya muerto.

Chicho Sánchez Ferlosio merece seguramente estar en el fermento de todo aquello que fue tan habitual para nosotros, los que éramos niños o jóvenes entonces, a través de nuestros hermanos mayores y padres, o en las reuniones prohibidas de los emergentes partidos políticos, tanto como en los festivales de música, se convirtió en un símbolo de la canción popular de denuncia o de sátira, semejante a las *Coplas de la panadera* o a la poesía satírica del XV. Su voz se hizo crónica del acontecer cotidiano y de la espontaneidad con que nos manifestamos los españoles (algunos).

Unos versos de Jesús Munárriz son explícitos de la época, siempre de la mano de Lucini

Porque tenemos empuje
y las razones nos sobran;
porque somos el futuro
y queremos darle forma.

Eran los últimos años del franquismo, pero con fusilamientos como en el caso del Proceso de Burgos. Con una fuerte censura que recuerda la de los años 60, cuando por poner un ejemplo cercano, mi padre fue destituido de la Dirección de la Estafeta Nacional por firmar una carta contra la censura y publicar un artículo sobre Picasso y otro sobre Albert Camus. Decomo era la situación puede dar idea que *Ángel fieramente humano*, el gran libro de Blas de Otero, no pudiese ganar el premio Adonáis por el beaterismo de un poeta bien conocido que se opuso frontalmente; o que a Jesús Munárriz le encargaran que grabara doce canciones, y pensase que la censura le tacharía tres o cuatro y el LP saldría. Le tacharon once y en fin, quedaron todas menos una, que interpretaron Rosa León y Carlos Puebla, pero él abandonó el oficio para bien del mundo editorial.

Hubo una gran actividad discográfica. Se creó el sello EDUMSA y también el colectivo de significativa denominación *Canción del Pueblo*, con algunos nombres bien conocidos como Hilario Camacho o Elisa Serna, también Jose Antonio Labordeta, hermano pequeño del poeta Miguel Labordeta, o Eduardo Aute, que interpretaban desde canciones propias hasta poemas barrocos y del 27. Aunque también hubo reivindicaciones, aquellos músicos formaban lo que los españoles llamamos un *popurrí*, una extraña mezcla de muchas cosas. Salvemos a Elisa Serna que perteneció al grupo La Trágala, se exilió a París y junto a Paco Ibáñez, Lluís Llach, Inmanol formó lo que fue el núcleo duro de la resistencia. Compuso un album mítico *Quejido*, censurado en España. Colaboró activamente con la izquierda de Eva Forest y fueron radicales propiciadores de cuanto venía: la insurgencia en el País Vasco, el asunto del Sahara, la denuncia de la represión sexual, la lucha popular de los obreros, cosas que la democracia temperó en algunos casos. En cualquier caso nos quedan Hilario Camacho, Manolo León, Adolfo Celdrán, el grupo *Aguaviva*, que pertenecen sobre todo al final de los años 60, cuando algunas canciones de Eduardo Aute que protestaban contra la insatisfacción general bien podrían valer para hoy

Queda en último término
lo del salario mínimo
con el Madrid-Atlético
y el juego quinielístico.
La corrida benéfica
hoy televisan íntegra,
es la moderna técnica
de crear alienígenas.

Ese mensaje estúpido
tan saturado en tópicos

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

hay que venderlo al público
como un jabón biológico,
así dispone el código
mafioso-discográfico
y así se explota al prójimo,
prójimo y primo práctico.

Tiempos en que los pueblos como Esparragosa de Lares, pasaban a llamarse Esparragosa del Caudillo, como el de Pablo Guerrero, otro ilustre llegado a Madrid. Una de sus canciones, *A cántaros*, casi se convirtió, como *Al vent*, o ciertos temas de Llach (*L'estaca*) o Ibáñez (*Soldadito de Bolivia*) en los referentes de varias generaciones. Pero surgían grupos: *Vainica doble*, solistas como Cecilia, que tomó el nombre de Cecilia de Simon y Garfunkel, porque ella se llamaba Evangelina, pero cuya delicadeza se parecía más al mundo de interiores de María Ostiz, lo cual no impide que sus valores musicales fueran altos, aunque no tan valiosos en el sentido del mundo político que llegaba con personalidad con Luis Pastor o Rosa León, que formó dúo con uno de los nombres importantes de la época desde una posición lúdica, aunque no menos reivindicativa a su manera, como Javier Krahe que, para variar, también vivía en París. Rosa León explicaba muy bien aquellos años:

Porque nací con el miedo
y el miedo era
miedo sobre miedo miedo
que es como nacer esclavo;
Cuantos miembros a la sombra cara al sol
y la camisa bordada
de terror,
que con miedo me parieron
y con miedo me amasaron
y con miedo me hice vieja
llena de miedo y de años
amedrentada con el miedo
de quienes el miedo alzaron
la bandera,
ciegos de miedo viviendo…

Tras 1983 seguiría grabando canciones de Violeta Parra, Rafael Alberti, JA Goytisolo, Paco Ibáñez, Fanny Rubio, pero eso ya es otra época, que ha concluido como concejala del PSOE en el ayuntamiento de Madrid. Músicos como Mari Trini o Patxi Andión malamente pueden ser significados hijos de aquel momento, o incluso *La mandrágora*, a pesar del tono lúdico de la misma, pero reivindicativo y alternativo. La entrada de España en la OTAN trajo de la mano de Javier Krahe, Alberto Pérez y el Joaquín Sabina de aquellos años, telonero de Paco Ibáñez y "ex terrorista" exiliado a Londres, al que Fernando Morán hizo regresar a España. El tono:

Justamente fue la dieta
la que a la dicha completa
empezó a introducir fallos;
mi aparato digestivo
decía reiterativo:
"me apetecen unos callos"

Abrazando a mi pareja

le conté la triste queja
de este estómago castizo:
"lleva treinta y nueve lunas
sin probar las aceitunas,
ni el gazpacho, ni el chorizo…"

Ella dijo: "lo comprendo
y me parece estupendo
ir yo a descubrir Europa".
Y, embarcando la maleta
y ella y yo en una goleta,
nos vinimos viento en popa.

En Cataluña, por ir ya cerrando el panorama *La nova cançó*, como pueda ser la del genial Lluis Llach, o Jaume Siza o Xavier Ribalta, que puso letra a los grandes poetas catalanes, se echó a galopar muy pronto, de la mano de un periodista hoy olvidado, Josep María Espinas, que en 1957 introdujo en una conferencia a *George Brassens, el trobador del nostre temps*, reivindicado de paso a Jacques Brel, Leo Ferré y al novelista Boris Vian., lo que fue fermento rápido de un buen número de músicos, como Pi de la Serra, Joan Manuel Serrat, Guillermina Motta, María del Mar Bonet, Lluis Llach o Elisa Serna o Setze Jutzges, trabalenguas catalán que significa "los 16 jueces", y de un músico adscrito, Raimon, sobre el que volveremos en otro momento. Por allí andaba también Ovidi Montllor, protagonista de una estupenda película, *Furtivos*, de José Luis Borau, Ramón Muntaner o Marina Rosell. Evidentemente no es posible hablaros de todos aquellos nombres, pero sí dejar alguna pista, alguna, de ellos como canción española, frente a la flamenquización de España. El franquismo intentó crear el tópico de una España flamenca donde hasta los gallegos y vascos eran flamencos, con la idea clara de crear una unidad de espíritu nacional que le estalló desde una mirada que hablara de los intereses del sistema. Carmen Sevilla y Lola Flores o Raphael, fueron parte de sus mitos. Y del gusto del dictador. Era la canción española, una sublimación del tópico, descaradamente manipulador del flamenco y la copla española que dignamente representara, aunque prestádose al juego, Doña Concha Piquer. Contra todo ello iba a reaccionar la nueva canción del sur, con un Carlos Cano que decía con gracejo:

¡Viva la grasia
de Andalucía
con pasaporte
de emigración!

en consonancia con aquel célebre poema de José Hierro, "Los andaluces":

Decíamos: ¡Ojú que frío";
No:"qué espantoso, tremendo
Injusto, inhumano, frío".
Resignadamente: "ojú
Qué frío…" Los andaluces…

En el Sur, en Granada, se creo para luchar contra ese folclore, alrededor de Elena Martín Vivaldi, el grupo Poesía 70, que quería recuperar la voz silenciada de Andalucía. Canción y poesía se reunían de la mano de Fanny Rubio, Juan de Loxa, y surgió así *Canción del Sur*, un manifiesto de poetas y cantantes como el citado Carlos Cano y como Antonio Mata, que quisieron crear canción social. La copla se apartaba de sus tópicos para hacerse reivindicativa

ISSN: 1594-378X

y también cantar desde dentro los sentimientos personales, no sólo políticos, amordazados. Los poetas andaluces iban a ser entonces musicalizados: Rafael Alberti, Luis Cernuda y García Lorca por nombres como Nande Ferrer desde el comienzo (Antonio Fernández Ferrer) y sobre también José María Agüi. Carlos Cano marchó en esa época a París, donde conoció a Llach, Ibáñez y Elisa Serna y el círculo se fue cerrando, a la vez que en 1976 la Canción del Sur se disolvía. Los tiempos empezaban a pasar la página, significativamente, pues Franco acababa de morir en 1975. Aquel día en que "al levantar la vista veremos una tierra que ponga libertad", tal y como había profetizado Labordeta llegaba. Y por allí estaban los finales de aventura, de los que es imposible hablar ahora, de grupos o dúos como Jarcha, Lole y Manuel ya a finales de los 70, que continuaron aquella tradición que se reunió con el flamenco reivindicativo, con Manuel Gerena, algo mayor que ellos, pues había nacido en 1945. Y que cantó a Miguel Hernández y canciones reivindicativas, hasta hacerse voz de Blas de Otero desde el quejío.

Música y poema, canción y reivindicación se reunían desde diferentes frentes, pues recordemos el de Aragón con el ya mencionado José Antonio Labordeta, hermano del poeta postsurrealista Miguel Labordeta, redactor de *Andalán*. Época de grupos como 'La bullonera' (luego leeremos un texto de José Carlos Mainer) o de poetas cantantes como Angel Petisme. Pero llega el momento en el que tenemos que ir terminando y todavía no hemos hablando de la canción gallega, como nombres tan sonoros como Andrés Dobarro, Miro Casabella, Emilio Cao y con ese sustrato reivindicativo de la lirica galaico portuguesa unida a la recuperación de la lengua y de una conciencia política que emprendía su aventura hacia la libertad.

Seguramente y en gallego, con todo un cantautor leonés, berciano, perteneciente a esas culturas de adstrato, o lo que es lo mismo, con dos lenguas, el castellano y el gallego en la raíz de su formación, y que pronto marchó a París con 20 años para, cómo no, encontrarse con Paco Ibáñez y cantar a los poetas gallegos del XIX, (Rosalía de Castro o Celso Emilio Ferreiro), tanto como las cantigas de amor gallegas o posteriormente a San Juan de la Cruz y que fue exponente de lo mejor de aquel momento; me estoy refiriendo como ya se habrá intuido, a Amancio Prada. La larga lista de poemas de la tradición española de todos los tiempos, desde Lope de Vega y Juan del Encina hacia los contemporáneos Antonio Machado Miguel Hernández o Federico García Lorca, entre otros muchos, hablan de esa época culta y espléndida de la canción de autor o de la reunión de poema y canción que empezaba a evolucionar desde el compromiso hacia un lirismo sublime, casi metafísico, el del emboscado entre las estrellas, que ha ido trocando imperceptiblemente la lírica española hacia otros derroteros y que hoy denominamos poéticas del silencio. Y que empiezan a languidecer.

Luis García Montero en los años 80 mantuvo ya que la poesía no era el medio adecuado para mostrar el desacuerdo político porque la llegada de la democracia abría otras vías, proporcionaba otros medios y a la vez establecía otros vínculos. Aunque a mí no me parece del todo correcta la opinión, lo cierto es que en buena parte ocurre así y la canción circunstancial o de consumo, es decir, empaquetada y con buena música y voces, pero no siempre bien escrita ha ido ocupando su lugar bajo el amparo de las grandes multinacionales. Junto a la democracia española, en el mundo triunfaba como ideología única, consagrada por la caída del muro de Berlín y el fin de la URSS, el capitalismo de mercado libre. Y quizá no sea un caso que el último gran cantautor comprometido sea, justamente, cubano. Esperemos que no sea ley de vida y que música, poesía y la canción vuelvan de la mano de quienes secretamente las están escribiendo ahora mismo para abrir un panorama más amplio que el que hoy se presenta tan adocenado y empaquetado por las discográficas y los mercaderes del alma.

El eterno canto de la Pena: Adorno, García Lorca y el *Cante Jondo*

IOLE SCAMUZZI
Università degli Studi di Torino

Como es bien sabido, uno de los temas fundamentales de las *Notas sobre literatura* de Theodor W. Adorno es la cuestión de la capacidad de supervivencia de la literatura de Europa occidental tras la la enorme herida provocada por la Segunda Guerra Mundial y en particular por el Holocausto. El filósofo alemán se pregunta si en la segunda parte del siglo veinte todavía es posible la narración, puesto que ésta se basa en la revelación del sentido de la vida del hombre y Auschwitz ha eliminado tal sentido de la vida de nuestro horizonte moral y consciente. Se pregunta además por las consecuencias que puede acarrear semejante vacío de sentido en el campo de la interpretación literaria; en concreto, las consecuencias que puede tener para nuestra capacidad de acceder a los textos producidos antes de que se verificara la gran fractura: la interpretación literaria, de hecho, se acerca a la narración en su búsqueda y construcción de un sentido capaz de investir directamente la obra literaria, y al mismo tiempo, de manera indirecta, el mundo que la ha producido y aquel en el que se la lee. La respuesta a tales cuestiones se plantea, dura y definitiva, en *La posición del narrador en la novela contemporánea*, en cuyas primeras líneas el filósofo afirma sin medias tintas que el narrador contemporáneo se enfrenta a una paradoja: «ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela exige narración» (Adorno 2003: 42). Las únicas obras de arte que parecen ser capaces de sobrevivir a la destrucción del sentido son las que «encarnan sin compromisos el horror y arrojan toda la felicidad de la contemplación a la pureza de tal expresión» (*ibidem*): Un arte por tanto simultáneamente recorrido por el malestar universal del hombre frente al mundo y replegado en sí mismo, complacido por su disonancia y por su sufrimiento, programáticamente ajeno a la realización de la humanidad. Este repliegue de la escritura sobre sí misma, por el que en vez de intentar referirse al mundo, la literatura se limita a moverse dentro del universo textual, Adorno lo llama "alejandrismo" y se vuelve a presentar en el campo de la hermenéutica literaria: ésta se convierte en el refugio del pensamiento ya que permite una reconstrucción de un orden "normal" de las cosas a través del escrutinio exclusivo del universo literario, dando así la impresión falaz de que Auschwitz se puede configurar como una situación límite y que como tal se puede marginalizar respecto al horizonte humano[1].

Normalmente la vulgata sobre la teoría de Adorno se limita a esto, con la complacencia del mismo filósofo, que en sus Minima Moralia sintetizó su pensamiento con el célebre aforismo según el cual producir poesía después de Auschwitz se debería considerar una barbarie, entendiendo claramente la palabra poesía como cualquier tipo de arte. No obstante, al leer las Notas sobre literatura, nos damos cuenta de que la reflexión del filósofo sobre el destino del arte en el siglo XX está basada en un análisis de los fenómenos literarios más sutil de cuanto pueda parecer la famosa síntesis proverbial de su pensamiento. En el ensayo La herida Heine, el filósofo aclara la diferencia substancial entre prosa y poesía ante la fragmentación del sentido del siglo XX, diferencia que ya se encontraba en las bases del Discurso sobre poesia lírica y sociedad y que rescata la poesía, en el sentido estricto de versificación lírica, del duro destino asignado a la prosa y consecuentemente a la narración. Quiero proponer esta misma distinción sutil como punto de contacto entre el pensamiento de Adorno y el de García Lorca.

1 Estos conceptos se encuentran en *Sobre la escena final de Fausto*, (Adorno 2003: 125-135).

Iole SCAMUZZI, "El eterno canto de la Pena: Adorno, García Lorca y el *Cante jondo*", *Artifara*, 9 (2009) Monographica, pp. 85-92.

Si la prosa de Heine, sobrecargada de significados viciados por la industria cultural, no se presta a interpretación, justamente porque el mundo administrado se ha apropiado de ella, su lírica, por el contrario, es rescatable en base a un principio de dolor: «si toda expresión es la huella del sufrimiento, [Heine] consiguió convertir la propia insuficiencia, la carencia de lengua de su lenguaje, en expresión de la ruptura» (*Ivi*: 97). En otras palabras, al contrario de la prosa, la lírica será capaz de sobrevivir en el siglo XX y al siglo XX –ya sea como objeto de interpretación ya como nueva creación– justamente porque sustituye la pérdida de sentido con el sentido más profundo –aunque menos articulable– de la Pena y la soledad del poeta frente al mundo. Soledad, dolor y presencia de la muerte son para Adorno justamente los elementos adecuados para poner en relación la lírica con el hombre en el sentido más puro del término, desenmascarando la falsa conciencia de la ideología para poder así pasar a la reinvención de lo que es realmente humano y universal.

En el *Discurso sobre poesía lírica y sociedad* Adorno adscribe a la lírica realmente "artística" la capacidad exclusiva de aportar a la propia individualidad algo esencial en relación con lo social. Es decir, la lírica, aunque es expresión del individuo, puede alcanzar a ser parte de lo universal. Esto no quiere decir que el poeta sea capaz de expresar mejor que los demás experiencias y emociones que en cambio comparte con el resto de sus iguales, sino que precisamente a través de su inmersión en el individuo, la lírica es capaz de señalar lo que atañe al hombre, lo que se puede considerar universal precisamente porque se asume desde el individuo, no por encima de él ni para él, emancipándose completamente del mundo administrado que corresponde a la prosa.

> De la individualización sin reservas es donde la obra lírica espera lo universal. [...] Sin embargo, esa universalidad del contenido lírico es esencialmente social. Sólo entiende lo que dice el poema quien en la soledad de éste percibe la voz de la humanidad (*Ivi*: 50).

Esta es la paradoja de la lírica moderna, paradoja de la expresividad y no ya de la impotencia[2]: la soledad del poeta se hace eco de la soledad de la entera humanidad abandonada a los horrores del siglo XX. Tal soledad es por tanto condición necesaria para el logro artístico de la lírica, porque sólo mediante el paso por el individuo ésta se eleva hacia el hombre. En otras palabras, la lírica tiene íntima relación con lo social, pero no porque refleje la posición social del poeta o del movimiento al que pertenece, sino porque, al ser expresión de un individuo como separado de la sociedad, la lírica se refiere a la sociedad en conjunto, unas veces secundándola, otras superándola, para desenmascarar en fin por lo menos parte de la ideología. Es así como el arte, la lírica, "va más allá de la falsa conciencia [...] deja hablar a lo que la ideología oculta" (*Ivi*: 51) y, por ello, cuanto más alejado de la existencia y de las cosas esté, tanto más podrá identificar la falsedad del mundo reificado[3]. La profunda pertinencia de la lírica realmente artística para lo social, como se ha dicho antes, convive con la irremediable soledad del sujeto poetizante frente al mundo y frente a lo colectivo. El yo lírico experimenta por tanto una fractura (la misma de la que se hablaba en relación con Heine) que se manifiesta bajo el doble aspecto del alejamiento voluntario entre el yo y el mundo y de su nostalgia por éste y da lugar a un sentimiento constante de dolor e inquietud. Debido a esta dolorosa alienación en el mundo, el sujeto se aproxima a su propia nulidad hasta casi tocarla y linda con su propia muerte. De esta manera se cumplen los tres estadios que comunican y vinculan el yo lírico con el yo universal y humano: soledad, dolor, muerte. Sólo a través de esta conquista de los límites del yo poetizante la lírica puede alcanzar lo que Adorno llama su "corrriente colectiva subterránea", presente en la voz colectiva del canto popular como también

2 Impotencia del narrador de la novela, reducido al silencio.
3 Evidentemente, el filósofo se refiere aquí a los varios surrealismos y a las poéticas de la palabra pura.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

en la voz individual de poetas como Federico García Lorca:

> Hoy en día, cuando el presupuesto de aquel concepto de poesía lírica del que parto, la expresión individual, parece resquebrajado hasta lo más profundo en la crisis del individuo, la corriente subterránea colectiva de la poesía lírica empuja hacia arriba en los más distintos lugares, primero como mero fermento de la misma expresión individual, pero luego también como anticipo de una situación que rebasa positivamente a la mera individualidad. Si las traducciones no engañan, por ejemplo García Lorca, asesinado por los esbirros de Franco y a quien nungún régimen totalitario podría haber tolerado, es portador de tal fuerza (*Ivi*: 58-59).

En este paso Adorno señala a Federico García Lorca, junto con Bertolt Brecht –que cabe recordar que fue conocido por la generación del 27 gracias a Rafael Alberti– como ejemplo de poeta capaz de conjugar juntamente lírica y sociedad y por ello intolerable para el régimen. De hecho, la poesía lírica de García Lorca cumple exactamente esa función a la que se refiere el fiósofo de superación de la ideología a través del sufrimiento individual que se convierte en universal. Y no es casualidad que en las palabras de Adorno aparezca también el canto popular: potencial pacotilla pintoresca, en manos del poeta o del verdadero artista se convierte en la más clara manifestación de la contribución que el canto de la humanidad que sufre puede llevar al siglo de la crisis. Lorca fue capaz de discernir en el cante andaluz, aquel *Cante Jondo* que se celebraba en Granada en el año 1922 gracias también a los esfuerzos del poeta, aquella corriente colectiva indicada por el filósofo: Lorca la promovió por tal cualidad y la convirtió en fuente subterránea de inspiración de su poesía, alzando así, con voz de *cantaor*, el lamento capaz de sobrevivir a su muerte y a la pérdida de sentido del siglo XX.

A estas alturas se podrían nombrar y analizar los lugares y el modo en que García Lorca representa a los pueblos marginados de la Historia y de las ideologías: desde los gitanos de la época del *Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano*, hasta los negros de Harlem, cuyo rey vestido de portero espera la venganza de la naturaleza sobre el mundo industrializado. La crítica contemporánea se resiste a seguir considerando a Lorca como la voz de los pueblos oprimidos y llama la atención sobre el hecho de que el poeta hace que cada uno de estos personajes y pueblos levante el mismo lamento: se trata del sentimiento universal de la Pena, ya presente en los *cantes* andaluces[4]. La soledad del *cantaor* alza su grito de dolor ante el mundo superando así cualquier tipo de barrera cultural o histórica –recordemos que las *seguiriyas* gitanas empiezan todas con un *jondísimo* ¡Ay!, el mismo lamento que introduce, en *Poeta en Nueva York*, el nombre de Harlem[5]. La pena aparece con tal fuerza expresiva que se transforma en personaje:

> La mujer, corazón del mundo y poseedora inmortal de la «rosa, la lira y ciencia armoniosa», llena los ámbitos sin fin de los poemas. La mujer en el cante jondo se llama Pena... Es admirable como a través de las construcciones líricas un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concrecionarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Pena. En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida. Es una mujer morena que quiere cazar pájaros con redes de viento (García Lorca 1984a: p. 72).

Una imagen no sólo de dolor, sino también de vanidad, de pérdida del sentido del sufrir y del vivir, en su esfuerzo infernal de cazar pájaros con redes de viento, parecido a aquel recoger agua con un recipiente agujereado de la tradición mitológica antigua. Lorca, en su

4 Es conocido por la crítica lorquiana el concepto de agitanamiento del mundo, es decir, de la atribución de características típicas del gitano como algo elaborado simbolísticamente por el poeta a todos los personajes que en sus obras sufren o están socialmente marginados (i.e.: cercanía a la cultura del metal y de la fundición, preferencia por las horas nocturnas, confianza en la muerte, hostilidad hacia las fuerzas públicas).
5 Me refiero a la composición *El rey de Harlem*.

Romancero gitano (1930), va todavía más allá dando a este dolor atávico el nombre y el apellido de Soledad Montoya. Lo vemos en el "Romance de la pena negra" (García Lorca 19858: pp. 247 y ss.):

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
Cobre amarillo, su carne,
huele a caballo y a sombra.
Yunques ahumados sus pechos,
gimen canciones redondas.
Soledad, ¿por quién preguntas
sin compaña y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué se te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.
Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas.
No me recuerdes el mar,
que la pena negra, brota
en las sierras de aceituna
bajo el rumor de las hojas.
¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca.
¡Qué pena tan grande! Corro
mi casa como una loca,
mis dos trenzas por el suelo,
de la cocina a la alcoba.
¡Qué pena! Me estoy poniendo
de azabache, cama y ropa.
¡Ay mis camisas de hilo!
¡Ay mis muslos de amapola!
Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras,
y deja tu corazón
en paz[6], Soledad Montoya.
Por abajo canta el río:
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

6 La paz es uno de los sentimientos perdidos y buscados por el siglo XX herido, que se unen a la pérdida del sentido, sobre el cual la humanidad ya no podrá descansar.

ISSN: 1594-378X

Pena limpia y siempre sola, pena de los gitanos y del mundo entero. Lorca retoma con precisión los temas de los cantes populares que, como hemos visto, Adorno rescata de la pacotilla romántica como "gran poesía, la visión de la víctima". Ejemplos de ello son estos fragmentos de las *seguiriyas* recogidas por Machado y Álvarez (1999[2]: p. 161ss.), que muestran los temas fundamentales y relacionados entre sí de la soledad y de la muerte, capaces de acceder a lo universal con su lamento:

> A la muerte llamo,
> no quiere vení;
> que hasta la muerte tiene, compañera,
> lástima e mí.
>
> Al campito solo
> Me voy a llorá;
> como tengo llena de penas el alma
> busco soleá.

En la primera composición, la soledad es tan absoluta que provoca la llamada de una muerte que no llega nunca, herida por el excesivo dolor del cantaor, aislado definitivamente del único destino que une a todos los hombres y que hace su vida inteligible. En la segunda, las lágrimas empujan al cantaor a una búsqueda que será también canto, porque, inútil recordarlo, la palabra andaluza *soleá* indica tanto la condición de estar solos, como una tipología muy practicada de *cante jondo*.

Aún más claramente que en Adorno, son la soledad y el dolor los elementos que siempre se presentan como antesala de la muerte, garantizando al poeta su conexión con el ser humano y nutriendo su canto. Pero hay algo, según Lorca, capaz de diferenciar el cante gitano andaluz de cualquier otro canto; algo profundamente español subyace a la universalidad de su propia poesía: el *duende*. Por muy extraño que parezca a su sensibilidad germánica, el propio Adorno ya había percibido su necesidad cuando, siempre en su *Discurso sobre poesía lírica y sociedad*, señalaba la insuficiencia de la musa en la poesía moderna: «... todo el poder de arrebato que de modo cómicamente irremediable escapa a la invocación de la musa con palabras del lenguaje moderno» (Adorno 2003: 61).

Adorno buscaba esa Pena individual capaz de rescatar al hombre del mundo administrado asignándole una dimensión universal de nivel superior. Lorca, como poeta, nuevamente particulariza el concepto que en el filósofo era general: el *duende* es el demonio artístico del pueblo español –ninguno de los discursos de Lorca sobre el duende o sobre el *cante jondo* está completamente horro de un cierto patriotismo, que no obstante, nada tiene que ver con el nacionalismo– y está tan acostumbrado a tratar con el mal universal y con la muerte, que puede desafiar al siglo de la gran herida. El *duende* sustituye, enfrentándose con la fractura, una musa cansada con corazón de piedra:

> La musa dicta y, en algunas ocasiones, sopla. Puede relativamente poco, porque ya está lejana y tan cansada (yo la he visto dos veces), que tuve que ponerle medio corazón de mármol. [...] En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre. Y rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa, y perder el miedo a la fragancia de violetas que exhale la poesía del siglo XVIII y al gran telescopio en cuyos cristales se duerme la musa enferma de límites (García Lorca 1984b: p. 84ss).

El *duende* tiene mucho que ver con las laceraciones estéticas y las explosiones de las que habla Adorno en relación con Heine y el Surrealismo: es dolor cósmico en estado puro, despojado de las limitaciones formales de la musa y del ángel. Cuánto y cómo exista el *duende* y pueda cantar sólo a través de la sangre y de la herida y no mediante las reglas de lo bello, lo explica Lorca mediante una brillante anécdota sobre Pastora Pavón, la grande Niña de los Peines, única participante femenina del *Concurso de Cante Jondo*. Lorca nos la presenta cantando en una taberna de Cádiz, rodeada de los más expertos de cante, de dolor y de *duende*, entre los cuales se encuentra el *cantaor* Manuel Torres, que también participaba en el *Concurso*:

> Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados (*Ibidem*).

Como se ha dicho, un *cante jondo* en el que esté realmente presente el *duende* se aprecia por los gritos del público, extraordinariamente parecidos a los gritos de los asistentes a los espectáculos de toreo. Pero en este caso Pastora Pavón ha pecado de indulgencia hacia la musa, ha cedido a la belleza de su voz de estaño fundido y por tanto ha disgustado a quienes la escuchan. Para redimirse, con un gesto espectacular se apodera de su duende y lo arroja ensangrentado a los pies del auditorio:

> Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito, apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara. La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y como cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni. (*Ibidem*)

La Niña de los Peines, la *cantaora* Pastora Pavón, alejada toda armonía, se convierte en Soledad Montoya, encarnación de la Pena, y de la taberna de Cádiz pasa al Gólgota, atravesada por unos clavos que crucifican a un Cristo español. Su voz, en las maravillosas grabaciones hechas por Lorca y Manuel de Falla para el *Concurso de Cante Jondo*, entona una *Petenera* cuyos primeros versos dicen así: "Quisiera yo renegar/ del mundo por entero", sonando como las palabras de Cristo cuando pregunta al Padre acerca de su soledad. El *cante gitano* dictado por el sangrante demonio español es capaz de convertirse en el llanto de Cristo en la cruz, balido del cordero sacrificado por los sacerdotes de Tartessos, y al mismo tiempo es la voz del siglo veinte herido por el Holocausto en su horizonte cognoscitivo, moral y humano. La voz de Pastora Pavón pasa de lo individual a lo universalmente humano sin que el mundo, sea lo que sea, pueda amendrentar su canto: su Pena es demasiado atávica y demasiado actual como para someterse al poder.

Es justamente la presencia de la Pena, hermana de soledad y de muerte, la que García Lorca extrae de su propia alma andaluza y del canto individualísimo de los *cantaores* de su tierra, el elemento que hace adecuada su poesía al siglo veinte, sin acusar la crisis de interpretación. Poetas como Juan Ramón Jiménez o aún como el comprometido Alberti quedan lejos de la sensibilidad contemporánea, pero Lorca sigue cantando en nuestro oído como si el

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

régimen no lo hubiera asesinado, como si Auschwitz y el 11 de septiembre[7] no nos hubieran arrancado de cuajo la narración, sigue llevándonos siempre más allá de cualquier horizonte ideológico, un paso más adelante hacia el ser humano (García Lorca 1985[8]: p. 158):

> ¡AY!
>
> El grito deja en el viento
> Una sombra de ciprés.
>
> (Dejadme en este campo
> llorando).
>
> Todo se ha roto en el mundo.
> No queda más que el silencio.
>
> (Dejadme en este campo
> llorando).
>
> El horizonte sin luz
> Está mordido de hogueras.
>
> (Ya os he dicho que me dejéis
> en este campo
> llorando).

Bibliografía citada:

ADORNO, Theodor W. (2003) *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.

AMIS, Martin (2008) *The Second Plane,* Londres, Vintage.

GARCÍA LORCA, Federico (1984) *Conferencias*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza, 2 voll.

—— (1984a) *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «Cante Jondo»* en GARCÍA LORCA 1984, Vol. I, pp. 45-83

—— (1984b) *Teoría y juego del* duende, en GARCÍA LORCA 1984, pp. 85-95.

—— (1985[8]) *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, eds. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra.

7 Martin Amis, en su obra de ensayos *The Second Plane* (Amis 2008) dibuja un paralelo entre el Holocausto y el 11 de septiembre como rupturas en el horizonte moral y hermenéutico de Occidente. Lo que más padece esta nueva crisis es el género de la novela, género por definición individualista y por eso mismo trágicamente vano enfrente del horror que ha arremetido contra el mundo, género que vuelve a morir cediendo el paso al periodismo, social por excelencia. En el primer ensayo de la obra ("The Voice of the Lonely Crowd"), Amis observa significativamente: "An unusual number of novelists chose to write some journalism about September 11th – as many journalists more or less tolerantly noted. I can tell you what those novelists were doing: they were playing for time. The so-called work in progress (i.e. la novela) had been reduced, overnight, to a blue streak of autistic babble" (2008: 12).

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1999[2]) *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por Demófilo*, ed. E. Baltanás, Sevilla, Signatura.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

"Acomode los versos con prudencia": la polimetría en dos comedias urbanas de Lope

Fausta Antonucci
Università Roma Tre

1. A MODO DE PREMISA

Como es sabido, Lope en el *Arte Nuevo* aborda la cuestión de la polimetría de la Comedia Nueva desde la perspectiva de la correspondencia entre metro utilizado y materia tratada (o situación dramática):

> Las décimas son buenas para quejas;
> el soneto está bien en los que aguardan;
> las relaciones piden los romances,
> aunque en octavas lucen por extremo;
> son los tercetos para cosas graves,
> y, para las de amor, las redondillas.
> (vv. 307-312)

Es un planteamiento análogo al que inspira los versos relativos al decoro lingüístico de los personajes, que leemos poco antes (vv. 269-293). De hecho, si nos atenemos a lo que declara en el *Arte Nuevo*, para Lope la polimetría teatral es un elemento de la *elocutio*, al par de los distintos registros de uso de la lengua y de las figuras retóricas, de los que se trata en la sección del poemita que empieza en el v. 246 ("Comience, pues, y con lenguaje casto…")[1]. La *elocutio*, según la concepción de la retórica clásica que Lope sigue aquí al pie de la letra, es el "vestido" que cubre, lo más apropiada y elegantemente posible, un cuerpo cuya ideación y proporciones constituyen los momentos, necesariamente previos, de la *inventio* y la *dispositio*. Y el pasaje dedicado a la *dispositio* (vv. 211-245) se abre con un consejo famoso: el de planear la organización de la intriga en prosa ("El sujeto elegido escriba en prosa"); práctica y no teoría, pues hallazgos documentales más y menos recientes nos han probado que Lope efectivamente redactaba planes en prosa de sus comedias[2].
Esta aclaración previa no va encaminada en modo alguno a subestimar la función estructural y estructurante de la métrica en la Comedia áurea, función especialmente defendida hoy por Marc Vitse (1998)[3]; sólo pretende recordar que Lope de Vega, al menos por lo que se deduce de los versos del *Arte Nuevo*, no tenía conciencia cabal de esta función, pues veía en la versificación un momento sucesivo al de la *dispositio*, fase dedicada, esta sí, a planificar la estructura de la pieza dramática. Por lo tanto, bien puede ser que, en la práctica de la polimetría, el dramaturgo obrase a veces guiándose por criterios meramente "temáticos", como los que resume en los versos del *Arte Nuevo* citados arriba, o por exigencias estilísticas de *variatio*, con una función

[1] Rozas (1990: 275).
[2] Machado, 1924 y 1925; Ferrer, 1991; Romero Muñoz, 1995 y 1996.
[3] Sólo cito el trabajo de Vitse más conocido y sistemático sobre el tema, remitiendo a Antonucci, 2007 para más información bibliográfica.

parecida a la que tiene en una composición musical un cambio de ritmo o de clave, como sugirió Dixon (1981: 53).

Aun con esta salvedad, estudiar el uso de la polimetría desde una perspectiva estructural es más productivo, para la interpretación y la comprensión de la comedia que estemos analizando, que estudiarlo desde una perspectiva estilístico-temática, como la que escogió Marín en su ya clásico estudio sobre la versificación de Lope. Dicho de otra forma, de lo que se trata no es de "indagar la técnica versificadora de Lope", "de intuir algo de la «poética invisible» de Lope a través del análisis y cómputo minucioso de su práctica versificadora", como se proponía Marín (1968: 7 y 8), examinando por separado cada forma métrica y sus múltiples usos en las 27 comedias que constituyen el corpus de su análisis; sino de estudiar cómo la métrica contribuye a la construcción del significado de cualquier comedia, en tensión con otros componentes dramáticos como la configuración de los personajes que actúan en el tablado y las referencias espacio-temporales o escenográficas. Para ello, es necesario tratar de percibir las relaciones recíprocas que existen entre las distintas formas métricas de una comedia, dejando de verlas como mera sucesión de metros y estrofas, al estilo de las sinopsis métricas que encabezan cualquier edición moderna de textos teatrales áureos. Se trata de un camino crítico que emprendieron entre los primeros, con valiosas observaciones y sugerentes esbozos de análisis, Vern Williamsen (1978), Victor Dixon (1985 y 1994) y, con actitud más sistemática y mayor contundencia metodológica, Marc Vitse. Tanto Dixon como Vitse no dejan de insistir en la oportunidad de seguir investigando en esta dirección, con lecturas concretas de obras individuales que nos ayuden a profundizar cada vez más en el conocimiento de la polimetría teatral áurea.

Recogiendo esta sugerencia, y como etapa ulterior en un camino de investigación que me viene interesando desde hace ya algunos años, en las páginas siguientes voy a proponer una lectura métrica de dos comedias urbanas de Lope compuestas en el mismo torno de tiempo que el *Arte Nuevo*: *El acero de Madrid* (1607-1609) y *La dama boba* (1613). En este segundo caso, existe ya un sugerente esbozo de lectura métrica elaborada por Dixon (1994), que puede sin embargo perfilarse y profundizarse ulteriormente. El modelo analítico que utilizo para la segmentación métrica de las comedias deriva fundamentalmente de las propuestas de Marc Vitse, aunque mi propio planteamiento, como podrá verse en las páginas siguientes, es menos sistemático y más ecléctico, y no renuncia a tomar en cuenta como factores estructurales importantes, al lado de la métrica y en relación con ella, el espacio dramático y el sistema de los personajes.

2. *EL ACERO DE MADRID*

El acero de Madrid, para cuya datación Stefano Arata (2000: 17-20) fija, con respecto al lapso propuesto por Morley y Bruerton (1606-08), el bienio comprendido entre 1607 y

1609, es una comedia que conserva todavía algunos rasgos característicos de lo que Arellano (1996) definió "modelo temprano de comedia urbana": damas y galanes poco preocupados por la honra y mucho por el dinero; comportamientos decididamente desenfadados en cuanto a respeto de normas morales; código onomástico que no refleja los usos españoles contemporáneos; número elevado de personajes, algunos de los cuales decididamente poco funcionales para la intriga. La duración del enredo es asimismo bastante extensa: al menos cuatro meses transcurren entre el segundo acto y el tercero, y el primero y el segundo acto se desarrollan en más de un día (en contra de lo que el mismo Lope teoriza en el *Arte Nuevo*, es decir, que en cada acto hay que procurar "no interrumpir el término de un día", v. 214). La acción, que se ambienta en el Madrid contemporáneo, se mueve entre cuatro espacios distintos: la calle, el Prado de San Jerónimo, el interior de la casa de Belisa, el exterior de la casa de Marcela. Cuatro son también los cuadros que componen cada acto; entendiendo por 'cuadro' el bloque escénico formado por una unidad espacio-temporal y delimitado por un momento de tablado vacío[4].

Los momentos de cambio métrico son, en comparación, más numerosos: nueve en cada acto. Como ya he apuntado más arriba, en vez de considerarlos como mera sucesión de metros y estrofas, me propongo examinarlos desde una perspectiva estructural, en relación con el desarrollo de la acción y las unidades espacio-temporales que constituyen los cuadros. Adoptando la óptica "jerarquizante" propuesta por Vitse (1998), los veintisiete cambios métricos se reagrupan en ocho grandes bloques (o macrosecuencias) cuyo deslinde viene dado por la coincidencia entre cambio de forma métrica y cambio de cuadro (tablado vacío más cambio espacio-temporal). Puesto que no siempre el momento de tablado vacío que deslinda un cuadro coincide con un cambio de forma métrica (desfase que se da dos veces en el primer acto y dos en el tercero), lógicamente el número de las macrosecuencias es inferior al de los cuadros.

Las macrosecuencias pueden ser monométricas (es el caso de II, 3) o, más a menudo, polimétricas, es decir, formadas por diversas microsecuencias. A veces una forma métrica puede incrustarse en otra distinta, como sucede por ejemplo en I, 1 b y en III, 1 b: los tercetos y el romancillo, insertos en ambos casos en un bloque en redondillas, son ejemplos típicos de lo que Vitse (1998: 50; 2007: 172-73 y *passim*) propone llamar "formas métricas englobadas": cambios de versificación que tienen un valor tonal más que estructural, pues sirven para citar algún texto (los tercetos de I, 1 b coinciden con el texto del billete de Belisa leído por Lisardo) o relatar algo en un contexto discursivo que se reanuda a continuación (el romancillo de III, 1 b en el que Belisa cuenta a Teodora su relación con Lisardo).

[4] Criterios enunciados con mayor detalle por Ruano (1994: 291-294). No necesariamente un momento de tablado vacío por sí solo da lugar a un cambio de cuadro: es lo que sucede en el tercer acto, cuando, a pesar del tablado vacío del v. 2720, seguimos en el interior de la casa de Belisa y el tiempo es continuo.

Esta jerarquización, reflejada en el esquema final, permite leer la polimetría de la comedia sin perderse en una multitud de datos indiferenciados. Lo que salta a la vista en primer lugar es que la armazón métrica de *El acero de Madrid* está constituida por las redondillas y el romance, que cubren por sí solos más del 85,2% de los versos totales. En este contexto, las formas métricas y estróficas distintas destacan especialmente. Se aprecia a primera vista el criterio coherente que preside la utilización de los endecasílabos sueltos, con un pasaje en cada acto, dedicado las tres veces a situaciones protagonizadas por el padre de Belisa, Prudencio, en relación con su sobrino Octavio, al que piensa conceder la mano de Belisa. El único pasaje en quintillas (II, 3) está protagonizado por Octavio, en el momento en que empieza a dudar de la inocencia de los paseos matinales de Belisa; los dos pasajes en octavas (II, 2 a; III, 1 a) coinciden con momentos especialmente difíciles para la historia amorosa de los protagonistas, pues en el primer caso Riselo amenaza con dejar de ayudar a Lisardo por miedo a que Marcela, celosa de Teodora, le quite sus favores; en el segundo, Prudencio empieza a sospechar seriamente que la opilación de su hija sea, como en realidad es, un embarazo, y pone en aprieto a su hermana Teodora en una escena que abre el camino al desenlace.

Volviendo ahora al romance y a las redondillas, y examinando con mirada atenta la dinámica de su alternancia en la comedia, me parece poder afirmar que cada una de ambas formas métricas tiene una especialización precisa en relación con la acción dramática: mientras que las secuencias en redondillas se caracterizan por el protagonismo de los personajes femeninos y del lacayo Beltrán, el protagonismo de las secuencias en romance es todo de los personajes masculinos. Lo que acabo de afirmar requiere alguna demostración, empezando por el comienzo mismo de la comedia, pues entre los personajes de I, 1 a, que es una secuencia en romance, aparecen también Belisa y Teodora, mientras que en I, 1 b, secuencia en redondillas, ningún personaje femenino aparece en el tablado. Pero la situación apertural de I, 1 a, es decir, los dos galanes que, delante de la iglesia, esperan la salida de Belisa, proyecta el foco de la atención sobre los protagonistas masculinos, instaurando además una clara simetría con secuencias análogas como I, 2 c y II, 4 a, también en romance. Por otra parte, las redondillas de I, 1 b empiezan en coincidencia con la llegada de Beltrán que trae el billete de Belisa: el criado y la dama, ésta sólo presente a través de su escrito, son los verdaderos protagonistas de esta secuencia, pues son los artífices del engaño (la falsa opilación y la falsa cura) que da pie al desarrollo de la intriga.

Para percibir la distinta funcionalidad de las dos formas métricas hay que fijarse en los deslindes de microsecuencia y en su relación con el desarrollo de la acción y la configuración de los personajes en el tablado. Empecemos por pasar revista a las secuencias en redondillas: I, 2 b coincide con el anuncio de la llegada del falso médico Beltrán a casa de Belisa; I, 2 d coincide con la llegada de las mujeres a la cita convenida en el Prado con los galanes; II, 1 a guarda parecidos estructurales y de contenido con I, 2 b pues se desarrolla por igual en casa de Belisa con Beltrán como

falso médico, y Teodora y Octavio en el papel de nuevos enfermos de amor; II, 1 d está protagonizada por Belisa y Teodora, aliadas por primera vez; en II, 2 b el protagonismo pasa a Marcela, que sale a la ventana para echarle en cara sus celos a Riselo; II, 4 b se abre con la salida al tablado de Marcela acompañada por Octavio, luego seguida por la llegada de Belisa, Teodora y Leonor; III, 1 b empieza cuando, por fin solas, Teodora y Belisa llegan a una explicación; III, 1 d coincide con la vuelta al tablado de las mismas, tras una secuencia protagonizada por Octavio y Prudencio; III, 2 a se abre con la llegada de Belisa y Beltrán disfrazados delante de la casa de Marcela. Por el contrario, el paso al romance se da en coincidencia con un prevalente protagonismo masculino: I, 2 c y II, 4 a se centran en la espera de Lisardo, Riselo y Beltrán en el Prado; III, 1 e y III, 2 b coinciden con la reunión de todos los antagonistas de los enamorados, respectivamente en casa de Belisa y delante de casa de Marcela.

Examinadas las secuencias en redondillas y romance desde esta perspectiva, se aclara asimismo una razón posible de la no coincidencia entre el cambio de ambientación espacial y el cambio de forma métrica en los cuadros II y III del primer acto y los cuadros I, II y III del tercero. En ambos casos las redondillas siguen fluyendo sin interrupción, porque, a pesar de que cambian el espacio dramático y la configuración de los personajes, sigue siendo central el protagonismo femenino: de hecho, en ambos casos se pasa de la perspectiva de Belisa y Teodora a la de Marcela, tercer polo de la intriga amorosa. La combinación entre la continuidad métrica y el cambio de espacio apunta así a la situación anímica parecida de las mujeres enamoradas, más allá de las diferencias de carácter y las que van aparejadas con los distintos espacios domésticos y los distintos contextos sociales.

Porque, aunque hayamos empezado nuestro análisis con la mirada puesta en la métrica, no podemos subestimar la importancia semántica de la organización espacial de la pieza. Lope, en *El acero de Madrid*, construye el espacio dramático[5] con un cuidado que es imposible dejar de reconocer. Básicamente, en toda la pieza se alternan la casa de Belisa, dama "de buena familia" vigilada por su padre y su tía, y la casa de Marcela, a la que suponemos mujer libre, pues nadie desempeña para con ella el papel de guardián del honor. Estos dos espacios funcionan, desde el punto de vista dramático y escénico, de forma muy distinta. De la casa de Belisa siempre se nos muestra el interior, lo que permite el consabido juego de las llegadas sucesivas de personajes extraños a la familia, en consecuencia de una relación de parentesco (es el caso de Octavio y de su criado Salucio) o de un engaño (es el caso de Beltrán y de Lisardo). De hecho, la casa de la dama "de buena familia" es, dramática y semánticamente, un espacio cerrado, cuya permeabilidad al exterior está controlada

[5] Es decir, el espacio donde se desarrolla la acción ficticia, al que remiten las palabras de los personajes, con deícticos, descripciones, alusiones, y que sólo se visualiza en el metalenguaje del crítico o del espectador; mientras que el *espacio escénico* es el concretamente visible por los espectadores en un corral de comedias. Se trata de una terminología pertinentemente utilizada por Vitse (1985: 8-9), que a su vez adapta unas definiciones de Patrice Pavis.

por los guardianes del honor (aquí, el padre), aunque este control pueda verse burlado por la ingeniosidad de los enamorados y del criado ayudante. En cambio, la casa de Marcela se presenta de forma distinta, no ya como claustro (virtualmente al menos) cerrado, sino como el baluarte de la mujer libre que administra ella misma el "permiso de entrada" en razón de sus inclinaciones. Por ello, en el cuadro III del primer acto, no es importante saber dónde se desarrolla la acción, si dentro o fuera de la casa de Marcela; de hecho, el texto no nos dice nada preciso al respecto, puesto que la eventual entrada del galán Florencio en la casa (acción que no se realiza en escena) no supone ningún problema para Marcela. Por ello, en los cuadros II del segundo acto y II del tercero, la acción se desenvuelve fuera de la casa de Marcela, mientras ésta sólo se muestra a la ventana o a la puerta para rechazar o admitir a los galanes que están en la calle. La misma dinámica se da en el cuadro IV del tercer acto, en el que Belisa y Beltrán, disfrazados, acuden a casa de Marcela en busca de Lisardo, y los personajes actúan en el umbral, del lado de la calle (el tablado) Belisa y Beltrán, del lado del portal de la casa (una de las puertas del fondo) Marcela, Riselo y Lisardo.

Los espacios domésticos propios de las dos damas, con las diferencias que acabo de señalar, se combinan con el espacio urbano, abierto, que posibilita el encuentro de los enamorados: en apertura de la comedia, es el exterior de la iglesia de la que va a salir Belisa; al final del primero y del segundo acto, es el Prado de San Jerónimo, donde Lisardo, Riselo y Beltrán esperan a sus respectivas enamoradas, con éxito feliz la primera vez, infausto la segunda.

El paralelismo estructural de estas dos microsecuencias últimas, complicado por la antítesis en el resultado de la acción, se ve reforzado por la métrica al mismo tiempo que por la disposición de las réplicas de los personajes, hecho este último ya notado por Arata (2000: 211-212). En ambos casos, se trata de un romance que glosa unas coplas populares: la seguidilla "Mañanicas floridas / del mes de mayo, / recordad a mi niña, / no duerma tanto", citada por entero en los vv. 639-642, y los versos "que si crece el sol que sale, /volveráse la niña, dirá que es tarde" (vv. 1903-1904), que también son una seguidilla incompleta, formada por un verso octosílabo y un dodecasílabo que es en realidad una unión de heptasílabo y pentasílabo. En ambas microsecuencias, las seguidillas se ven glosadas, primero por Lisardo, luego por Riselo y Beltrán que sustituyen, a la palabra "niña", las necesarias variaciones ("tía" en el caso de Riselo, "fregona" y "tollo" en el caso de Beltrán). La asonancia del romance es, como era de esperar, la misma de la seguidilla que constituye el tema de la glosa: á-o para I, 2 c, á-e para II, 4 b. Pero el juego de remites internos elaborado por Lope gracias a la métrica no termina aquí: en II, 1 b (cuando ya el primer encuentro amoroso se ha realizado felizmente) otra glosa en romance, con la misma asonancia de I, 2 c, se encarga de avisar al padre de Belisa de la verdadera intención de los paseos matinales al Prado de su hija ("Niña del color quebrado, / o tienes amor, o comes barro", vv. 1345-1346). Y la misma asonancia en á-o presenta la microsecuencia conclusiva de la comedia, que ofrece un desenlace feliz a la intriga amorosa.

3. *LA DAMA BOBA*

Cuando Lope compuso, en 1613, *La dama boba*, en una etapa de plena madurez creadora, hacía ya muchos años que dominaba con maestría la fórmula de la comedia urbana. De hecho, cuando Arellano (1996) estudia la producción temprana de comedias urbanas de Lope, escoge un corpus que comprende piezas fechables entre 1590 y 1603, siendo *El acero de Madrid* (que Arellano fecha en 1606) la más tardía de las comedias examinadas. Así y todo, indudablemente *La dama boba* reúne muchos de los rasgos que conforman el que Arellano llama "modelo temprano" de la comedia urbana de Lope: un sistema onomástico alejado de la cotidianeidad española contemporánea, un número de personajes muy elevado con relativa afuncionalidad de alguno de ellos, la centralidad del tema del dinero, el desenfado con el que se trata el tema del honor. En la presencia de estos rasgos, *La dama boba* no se aleja demasiado de *El acero de Madrid*, aunque sin duda se acerca más a esa estilización y "normalización" de los caracteres y de la intriga que define el modelo más conocido de comedia urbana, al que se suele llamar "de capa y espada" y que domina magníficamente Calderón. Baste pensar en la importancia del motivo del "Amor maestro" y en los ecos neoplatónicos que resuenan en la historia teatral de la boba que se hace discreta gracias al Amor.

También desde otras perspectivas (la duración de la intriga, la cantidad de espacios dramáticos, la composición en cuadros, la estructura métrica) *La dama boba* muestra afinidades con *El acero de Madrid* al mismo tiempo que indicios de una mayor regularidad estructural. La intriga dura un tiempo relativamente largo, aunque no tanto como en *El acero de Madrid*, pues en el intervalo entre los actos transcurre, en ambos casos, un mes, y sólo en el primer acto hay un intervalo temporal imprecisado entre el I cuadro y el II. Los espacios dramáticos se reducen a tres (la posada de Illescas, la casa de Otavio, un prado cerca de Recoletos), y la acción se concentra en realidad casi exclusivamente en la casa de Otavio, ambientándose en los dos espacios restantes sólo dos veces. Esta concentración espacial se refleja en un número de cuadros más reducido (el acto primero se articula en dos cuadros, el segundo en cuatro, mientras que el tercero es un cuadro único)[6]; además, en *La dama boba* no

[6] En cuanto a la partición en cuadros del primer acto, hay que señalar que el v. 272 parecería coincidir con un momento de tablado vacío, puesto que Otavio y Miseno ya no vuelven a hablar después de este verso, y que la salida al tablado de Nise y Celia también se realiza después de este mismo verso, si nos atenemos a la posición de la acotación explícita ("Nise y Celia, criada"). Sin embargo, una acotación implícita, y por tanto más fehaciente, en el v. 269 pronunciado por Miseno ("Nise es aquésta"), nos dice que la salida al tablado de Nise y Celia debe realizarse antes del v. 272, y, por tanto, sin que haya cambio de cuadro, pues el espacio y el tiempo son continuos y no hay momento de tablado vacío. En el tercer acto hay un momento de tablado vacío en el v. 2930, que coincide además con un cambio de forma métrica, pero que no marca en mi opinión un cambio de cuadro, pues espacio y tiempo son continuos, como sucede en el v. 2720 del tercer acto de *El acero de Madrid*.

existe ningún desfase entre el deslinde de cuadro y el cambio de forma métrica, como se puede comprobar en el esquema final.

Por otra parte, la cantidad de cambios métricos se dispara: diez en el primer acto, once en el tercero, doce en el segundo. Y sin embargo, utilizando los criterios jerarquizadores que ya he aplicado para *El acero de Madrid*, la estructura métrica de *La dama boba* muestra una cara distinta, más coherente y concentrada, más fácilmente interpretable. Lo primero que salta a la vista es el elevado número de formas métricas que no son en realidad secuencias autónomas sino englobadas: tres en cada uno de los dos primeros actos, y una muy compleja y larga en el tercero (el romance más canción con estribillo que bailan Nise y Finea). En todos los casos, estas secuencias se ven enmarcadas en una microsecuencia en redondillas[7]. La individuación de las secuencias englobadas pone al descubierto una vez más cómo la armazón métrica de la comedia está constituida por las redondillas y el romance, casi siempre en alternancia regular y ocupando el 78,2% del texto. Contra este entramado métrico dominante, destaca la especialización de los versos y estrofas distintos. Un solo pasaje en octavas (I, 2 a): la estrofa italiana, homónima del padre de Nise y Finea, la reserva Lope justamente para la primera entrada en escena de este personaje. Un solo pasaje en endecasílabos casi totalmente dispuestos en pareados, o silva del tipo 3 según Morley y Bruerton (II, 3): se utiliza para el único cuadro "de exteriores", el único momento en el que los dos galanes protagonistas, Liseo y Laurencio, se encuentran a solas y sellan el pacto del intercambio de las damas. Un solo pasaje autónomo, no englobado, en décimas (III, 1 a): se utiliza para el gran monólogo de Finea sobre el Amor maestro en apertura del tercer acto.

Las razones semánticas de la elección por Lope de los metros englobados también resaltan si se los mira desde la perspectiva de la estructura métrica de la comedia: es decir, no como formas aisladas, sino en su entramado de relaciones recíprocas. Quizá los casos más transparentes sean dos: los endecasílabos sueltos (con un elevado porcentaje de pareados) englobados en II, 2 y en II, 4 a, y el romance í-o y los sonetos englobados en I, 2 b. Los endecasílabos sueltos caracterizan dos situaciones de segura eficacia cómica y psicológica: la llegada de Otavio en dos momentos de gran desconcierto interior de Finea, quien, acompañada por su criada Clara, está tratando de desentrañar los misterios del nuevo sentimiento que experimenta y, en su ingenuidad, pide consejo y aclaraciones a su propio padre. La inserción de los endecasílabos en las redondillas empieza, y termina, justo en coincidencia con la presencia en escena de Otavio, con un efecto que es al mismo tiempo de consabido decoro (el personaje del anciano caracterizado por un metro noble y elevado) y de realce de los primeros, y únicos, momentos de confidencia sincera entre Finea y su padre. En cuanto al romance y al primer soneto englobados en I, 2 b, es clarísima su funcionalidad antitética: el romance es un ejemplo de poesía narrativa, muy del

[7] Para la determinación de las formas métricas englobadas he tomado en consideración las objeciones de Vitse (2007) a mi manejo de esta noción en un trabajo sobre *Peribáñez* (Antonucci, 2000).

gusto popular[8], que exalta un asunto nimio y cotidiano; el soneto es, al contrario, una de las formas líricas más cotizadas de la poesía amorosa elevada. La antítesis entre los dos pasajes no es sólo de tipo métrico, sino también semántico[9]: el romance opera un doble rebajamiento del tema amoroso, por tomar como protagonistas unos animales y por hablar de una de las consecuencias más físicas del amor, el parto; el soneto en cambio se eleva hasta las esferas celestes, hablando de almas y de un amor aún más puro que el terreno "que ciega" (v. 545), con un conceptismo tan rebuscado que aun la culta Nise declara no haberlo entendido. No creo que aquí Lope haya querido poner en duda el entendimiento o la cultura de Nise[10], sino simplemente señalar que, por más leída y culta que sea, Nise es mujer, y apetece un amor más concreto que el que le señala Duardo en su soneto. Pero ese amor, encarnado hasta ahora en Laurencio, justo en esta microsecuencia va a escurrírsele de las manos a Nise, pues apenas ella se va, Laurencio, a solas, recita otro soneto en el que da cuenta de su intención de enamorar a Finea para enriquecerse con su dote: tema, como se ve, que no puede ser más antitético al del soneto espiritual de Duardo[11]. Las tres formas métricas englobadas en esta microsecuencia funcionan entonces, por un lado, como señalizadores del modo de ser antitético de las dos hermanas, por otro, como indicios de su diferente destino.

En cuanto a la alternancia redondillas / romance que, como comentaba más arriba, constituye el entramado métrico de la comedia, su función semántica no es, como en *El acero de Madrid*, la de marcar la alternancia entre protagonismo femenino (y del lacayo) o masculino. De hecho, esta alternancia no existe en *La dama boba*, o cuando menos no se da en la misma forma, pues el sistema de los personajes no es el mismo que en *El acero de Madrid*. En primer lugar, salta a la vista la distinta función de los criados: en *La dama boba* no existe ninguna figura comparable a la de Beltrán, verdadero tipo de *servus fallax*, deuteragonista del engaño imaginado por Belisa, enlace entre el espacio abierto de la urbe y el espacio cerrado de la casa de la dama, y, por tanto, dramática y métricamente conectado con los personajes femeninos. Ninguno de los criados (y criadas) de *La dama boba* tiene la misma independencia e iniciativa; tampoco necesitan sus amos esas cualidades, en realidad, pues la organización de los espacios dramáticos y de los movimientos de los personajes por tales espacios es asimismo muy distinta. El espacio dominante en la comedia es la casa de Otavio, a la que los galanes de Nise y de Finea tienen libre acceso hasta poco antes del final; no hace falta pues imaginar otros lugares de encuentro, externos a la casa, ni los galanes necesitan un criado como trámite con la dama, pues pueden hablarle directamente. El espacio urbano abierto, exterior a la casa, sólo se necesita en

[8] Aunque hay que señalar, con Pedraza (2003: 946), su "estilo tan trabajado que roza el alambicamiento".

[9] Algo ya notado por Navarro Durán (1989: XIII) y Carrión (1991: 242).

[10] Ver Holloway (1972: 251) y Egido (1978: 362), que, correctamente, observa que "Su inteligencia [de Nise] se dirige más bien al ejercicio de la discreción amorosa".

[11] La interrelación entre los dos sonetos y el romance del parto de la gata es uno de los núcleos analíticos más interesantes y acertados de la lectura de Dixon (1994).

relación con la rivalidad entre Laurencio y Liseo (II, 3), pues para un duelo sirve un lugar aislado y solitario. En cuanto a galanes y damas, al sistema ternario propio de *El acero de Madrid* se sustituye en *La dama boba* un sistema binario: dos damas rivales, Nise y Finea, y dos galanes, Laurencio y Liseo, que, a intervalos, colaboran o rivalizan. Sólo encontramos rastros marginales de ternarismo en la tríada formada por los amigos Laurencio, Duardo y Feniso. Paralelamente, el sistema espacial ternario propio de *El acero de Madrid* (casa de Belisa - casa de Marcela – calles y jardines de Madrid) se ve sustituido por un sistema espacial binario: casa de las damas como lugar para trenzar y destrenzar relaciones amorosas / espacio exterior como lugar de encuentro y transacción entre los galanes[12].

No se trata por supuesto solamente de una diferencia numérica: en *El acero de Madrid* los protagonistas masculinos se mueven siempre de forma conjunta (los tres juntos, o cuando menos en pareja: Lisardo-Beltrán o Lisardo-Riselo) pues existe entre los tres un vínculo de amistad y de colaboración; en *La dama boba*, en cambio, cada galán se mueve por su cuenta, tratando de enamorar a la dama escogida a solas: prueba de ello es el mismo Laurencio, quien, aun formando parte originariamente de una tríada de galanes, adquiere un protagonismo que sus dos amigos no comparten en absoluto, y logra siempre quedarse solo con la dama que le interesa, ora sea Nise, ora Finea.

Es más: mientras que el único equívoco amoroso en *El acero de Madrid* es el engaño que sufre Teodora, al fingir Riselo estar enamorado de ella cuando no ha dejado nunca de estarlo de Marcela, en *La dama boba* el entramado de relaciones sentimentales se complica por la introducción del motivo del cambio de objeto amoroso, que afecta tanto a Laurencio como a Liseo. Obedeciendo al principio enunciado por Otavio en los vv. 255-256 (I, 2 a) Laurencio decide buscar en Finea el dinero que no tiene, dejando a Nise, a la que cortejaba correspondido; mientras que Liseo, quizá consciente de no ser un dechado de discreción (al respecto me parecen reveladores los vv. 925 y ss.), se enamora de la sabia Nise a pesar del concierto de matrimonio con Finea que lo ha llevado a Madrid y a la casa de Otavio. Mientras los galanes intercambian el objeto de sus atenciones (Liseo con un ulterior cambio, pues en III, 1 b vuelve a querer casarse con Finea al verla ya transformada en discreta), las damas permanecen fieles a su amor, que es el mismo galán: Laurencio. Se crea así, no sólo una rivalidad femenina que evoca en parte la rivalidad Marcela / Teodora de *El acero de Madrid* (ambas parejas de mujeres caracterizadas por una gran diferencia recíproca); sino la típica cadena de amores no correspondidos a la que aluden unos de los últimos versos de la canción con estribillo que bailan las dos hermanas en III, 1

[12] Un único espacio doméstico aloja ahora a dos personajes femeninos antitéticos y rivales: no hay aquí ese "segundo polo" que en *El acero de Madrid* está representado por la casa de Marcela. El solo rastro espacial de la antítesis entre Nise y Finea es la presencia (bastante insólita en las comedias urbanas de Lope) del jardín como lugar propio de Nise, siendo allí donde ella recibe a su pequeña "academia" poética y amorosa; mientras que Finea siempre actúa en los espacios interiores de la casa.

b ("¡Amor loco y amor loco! / […] / ¡Yo por vos, y vos por otro!", vv. 2313-2315): Liseo quiere a Nise que quiere a Laurencio que quiere a Finea. Contra este telón de fondo, el protagonismo de Finea es sin ninguna duda mucho mayor que el de su hermana Nise[13], y, en comparación con *El acero de Madrid*, mucho mayor incluso que el de ninguna de las mujeres que protagonizaban esa comedia.
Así las cosas, la alternancia redondillas /romance en *La dama boba* parece obedecer a la necesidad de resaltar articulaciones importantes en la formación y la definición de las relaciones recíprocas entre galanes y damas protagonistas, marcando cambios significativos en la configuración de los personajes en escena. Si I, 2 b, en redondillas, presenta el triángulo Nise-Finea-Laurencio, I, 2, c, en romance, introduce en relación con ellos al segundo galán, Liseo; si II, 1 a, en redondillas, presenta a Nise acompañada de sus tres galanes, II, 1 b, en romance, deja a Nise sola con Laurencio; al revés, si en II, 4 a las redondillas marcan el encuentro a solas de Finea con Laurencio, la llegada de los dos amigos de Laurencio coincide con el paso al romance en II, 4 b. En el tercer acto la alternancia parece obedecer a otros criterios, marcando a mi modo de ver el extraordinario protagonismo de Finea que resalta ahora más que nunca: tras el gran monólogo inicial en décimas, dedicado a exaltar los extraordinarios efectos del Amor en su inteligencia, las microsecuencias ulteriores son una demostración de esta nueva capacidad de la protagonista, que tiene ahora que luchar con una serie de nuevos peligros que amenazan su felicidad sentimental. A cada nuevo peligro, y a cada reacción de Finea, le corresponde un cambio de forma métrica. El primer peligro es la renovada intención de Liseo de casarse con ella, que se manifiesta en las redondillas de III, 1 b, teatralizándose la reacción de Finea en el romance de III, 1 c, que obtiene el resultado deseado en Liseo; con las redondillas de III, 1 d se produce un nuevo peligro, pues Nise no se deja engañar y logra que su padre prohíba a Laurencio la entrada a la casa, con lo cual Finea tiene que inventar otro engaño, otra estrategia; en III, 1 e, en romance, vuelve a plantearse la posibilidad de que Finea tenga que casarse con Liseo, por expresa voluntad de Otavio; con las redondillas de III, 1 f, sin embargo, Otavio propone a su hija otro prometido, cuando ya ésta ha puesto en marcha su estrepitoso engaño lingüístico del desván llamado Toledo; finalmente, el romance de III, 1 g teatraliza el descubrimiento del engaño, último potencial peligro para Finea y Laurencio neutralizado por el desenlace feliz.

4. ALGUNOS INTERROGANTES METODOLÓGICOS, Y PROPUESTAS EN LUGAR DE CONCLUSIONES

Es hora ya de preguntarse si el tipo de análisis al que he sometido las dos comedias ofrece resultados suficientemente interesantes como para justificar el enfoque

[13] Finea protagoniza once microsecuencias (I, 2, b - c; II, 2; II, 4, a-b; III, 1, a-b-c-d-f-g) ya sea sola, ya sea con otros personajes (su padre Otavio, su hermana Nise, Laurencio y los demás galanes); Nise sólo protagoniza siete (I, 2, b; II, 1, a-b; II, 4, a; III, 1, b-d-g) siendo en algunas de éstas la extensión y la importancia de su presencia escénica inferiores a las de Finea.

elegido, basado sustancialmente en una cuidada segmentación métrica, contrastada con una segmentación en cuadros y con una sinopsis de la acción que ayude a poner al descubierto los resortes fundamentales de la intriga y el funcionamiento del sistema de los personajes.

Pues este recorrido analítico arrancaba recordando las palabras que Lope dedica a la métrica en el *Arte Nuevo*, la primera de las conclusiones sería que el enfoque escogido permite por un lado confirmar, por otro matizar las afirmaciones lopianas. Es cierto que existe en las piezas de Lope una utilización "temática" de las formas métricas, tal y como la condensa de forma escueta y reducida en los versos del *Arte Nuevo*: pero en nuestras dos comedias sólo se actualiza, de estos usos declarados, el del romance para relaciones (como el del parto de la gata en *La dama boba* I, 2 b; y, con la salvedad de que se trata de romancillo, el relato de Belisa a Teodora en *El acero de Madrid* III, 1 b). Ni la teoría de los tercetos "para cosas graves" corresponde al uso que hace de esta forma métrica Lope en *El acero de Madrid*, I, 1 b (el billete de Belisa a Lisardo) ni la del soneto "en los que aguardan" corresponde a su utilización concreta en *La dama boba* I, 2 b (el soneto de Duardo se recita delante de un grupo de oyentes, y el de Laurencio, aunque dicho en soliloquio, no ocupa una espera del personaje, pues en realidad Laurencio no aguarda nada sino que se ha quedado solo reflexionando). No es ninguna novedad decir que las palabras de Lope en el *Arte Nuevo* acerca de la polimetría no hay que tomarlas al pie de la letra, ya que lo mismo han afirmado antes otros y más autorizados estudiosos[14]. Creo sin embargo que hay que ir más allá: si por un lado hay que aceptar la indudable presencia de una utilización temática de metros y estrofas, detectable en cada comedia según lo específico de su caso, por otro hay que renunciar a integrar y completar las palabras de Lope en el *Arte Nuevo*, tratando de construir un nuevo catálogo temático de los posibles usos de formas métricas no mencionadas por el dramaturgo o, peor todavía, tratando de detallar los distintos usos de formas tan flexibles como el romance y la redondilla, que es lo que intentó hacer Marín en su por otro lado memorable y pionero estudio sobre la versificación de Lope[15]. Lo que Lope no dijo en el *Arte Nuevo*, se quedó para siempre en su tintero, y como no podemos sustituirnos a él, más vale que busquemos en sus comedias los criterios "internos" que presiden a los cambios métricos, desde nuestra propia percepción crítica; percepción que no coincide, obvia y necesariamente, con la que el dramaturgo pudo tener de su utilización de la polimetría. Por esto, en vez de considerar cada forma métrica en sí, buscando las razones "temáticas" de su uso, he

[14] Valga por todas la cita siguiente: "Por sobrado conocido, huelga observar aquí que las recetas dadas a la ligera por Lope en su *Arte Nuevo* apenas contribuyen a aclarar el problema de su procedimiento versificador…" (Marín, 1968: 8).

[15] En realidad, nadie hoy en día adopta ya un enfoque parecido, y aun los trabajos que abordan el estudio de la métrica desde un punto de vista estilístico no buscan ya una imposible relación entre metro y tipo de discurso dramático, como hacía Marín, sino que se preocupan más bien por la semántica concreta de ese metro en el contexto de una pieza concreta y en relación con la praxis poética extradramática de Lope: pienso en los trabajos de Romanos (2006), Pagnotta (2007), Fernández Guillermo (2005).

considerado el sistema de las formas métricas de una comedia, globalmente y en sus relaciones recíprocas: y esta mirada comparativa me parece que ilumina las razones semánticas de su uso, internas por supuesto a la comedia; lo que equivale a decir que en cada comedia estas razones serán distintas, como ponen de manifiesto, en nuestro caso, las diferencias entre *El acero de Madrid* y *La dama boba* en cuanto, por ejemplo, a la alternancia romance / redondillas, o a la utilización de las octavas o los endecasílabos sueltos.

Y aquí llegamos a un primer nudo metodológico importante. Para considerar en su conjunto el sistema de las formas métricas de una comedia es absolutamente necesario segmentar el texto y establecer una jerarquía de los cambios de metro y estrofa; como he tratado de mostrar en el análisis de las dos piezas al que me he aplicado, se trata de una operación previa que permite descubrir un orden y un criterio en la polimetría del texto, obviando la sensación inmediata de una multiformidad métrica abrumadora y desordenada. Para estas operaciones de segmentación y de jerarquización, como he declarado en apertura, he utilizado ampliamente las indicaciones metodológicas y prácticas de Marc Vitse. No hay que olvidar sin embargo que, como cualquier acto crítico, la segmentación es una operación en parte subjetiva, en el sentido de que el deslinde de las unidades mayores (las macrosecuencias) depende en gran medida del juicio del investigador. En el caso de las comedias examinadas, podemos segmentar el tercer acto de *El acero de Madrid* en tres macrosecuencias en lugar de las dos por las que he optado; y el primero y el tercer acto de *La dama boba*, respectivamente en tres macrosecuencias en vez de dos, y en dos macrosecuencias en vez de una. ¿Esta "imprecisión" intrínseca del método es acaso suficiente para desecharlo? Evidentemente no, puesto que ninguna forma de segmentar un texto puede llevarse a cabo mecánicamente, sorteando el riesgo de una decisión crítica que otros lectores más agudos, algún día, podrán cuestionar para llegar a conclusiones mejores. El mismo problema se presenta por otra parte si se elige segmentar la obra teatral según el criterio de los bloques escénicos marcados por un cambio espacio-temporal: concretamente en el caso de las dos comedias que he analizado, las dudas aludidas no se solucionan con una segmentación en cuadros[16].

Casi estaría por decir que la operación previa de segmentar una comedia es oportuna no tanto como fin en sí misma, sino porque nos obliga a reflexionar sobre la estructura del texto teatral, sobre sus nudos importantes. Si esto es cierto, creo que tampoco hay que llegar a obsesionarse con la forma "correcta" de segmentar una comedia. Volvamos a nuestras dos piezas. ¿Qué cambiaría si decidiéramos segmentar el tercer acto de *El acero de Madrid* en tres macrosecuencias en vez de dos? No se

[16] Casi nunca los estudiosos de una misma comedia concuerdan a la hora de segmentarla en cuadros, como puede comprobarse en las distintas lecturas de una pieza famosa como el *Peribáñez*, citadas en Antonucci (2000). Por otra parte, uno de los mejores teóricos del criterio de segmentación en cuadros, Ruano de la Haza, menciona casos flagrantes de dificultad a la hora de marcar los confines del cuadro (Ruano de la Haza, 1994: 293 y ss.).

perdería la percepción de la alternancia básica romance / redondillas, mientras se pondría de relieve que, a partir del momento en que Beltrán y Belisa vuelven a estar en contacto (lo que sucede justamente después del momento de tablado vacío en el v. 2720), puede empezar a prepararse el desenlace; se percibiría una construcción ternaria del acto (problemas graves de Belisa y de Beltrán, en III, 1; reunión de ambos en III, 2; desenlace en III, 3) que en la segmentación que propongo se pierde. Sin embargo, con esta forma de segmentar el acto se perdería la continuidad teatral entre la situación del cuadro II (lo que sucede delante de casa de Marcela) y la que empieza con el v. 2857: situaciones que son consecuencia la segunda de la primera, y que se encontrarían en dos macrosecuencias distintas. ¿Qué cambiaría si segmentáramos el tercer acto de *La dama boba* en dos macrosecuencias en vez de una? Se nos escaparía el ritmo precipitado de riesgos y reacciones que protagoniza Finea en este acto conclusivo; pero tampoco nos veríamos tan fuera de camino, pues la eventual segunda macrosecuencia coincidiría con ese momento álgido de la pieza que es el desenlace. ¿Y con un primer acto de la misma pieza segmentado en tres macrosecuencias? Resaltarían dos situaciones en las que Nise y Finea son objeto de comentarios de parte de personajes masculinos (Liseo, Turín y Leandro en I, 1; Otavio y Miseno en I, 2) mientras que la eventual tercera macrosecuencia dejaría paso a la presencia efectiva de las dos hermanas en el tablado. Mi propia opción segmental obedece, como explico en su lugar, al criterio de no marcar un cambio de macrosecuencia cuando, a pesar de un momento de tablado vacío, se mantiene una continuidad espacio-temporal; pero quizás alguna de estas opciones alternativas pueda ser preferible. La solución, creo, está en ser conscientes de las distintas opciones y de las distintas posibilidades analíticas que nos ofrecen, y, por eso mismo, de que la lectura que ofrecemos es, siempre, tentativa (aunque, eso sí, basada en criterios explícitos y coherentes). Por lo demás, ¿acaso podemos decir en conciencia cuál de las opciones responde mejor a la intención del dramaturgo (aun admitiendo que Lope tuviera una y una sola intención, aparte la de agradar a su público)?

Algo parecido puede decirse acerca de la elección prioritaria de la métrica como base segmental y, por lo tanto, analítica. Es cierto que, como defiende Vitse, la segmentación basada en la métrica nos permite obviar a la excesiva fragmentación que a veces se produce con los repetidos cambios de espacio, resaltando la importancia de la acción y de su sustancia temporal: algo que se nota especialmente a propósito de *El acero de Madrid*, donde la continuidad métrica en presencia de cambios de cuadro sugiere el parecido entre los distintos personajes femeninos; mientras que en el tercer acto subraya el ritmo rápido de las acciones que, con una gestión magistral del tiempo, llevan al desenlace feliz. Aun así, sigo estando convencida de que la consideración conjunta, al lado de la métrica, de las articulaciones espaciales de la pieza es necesaria, pues el contraste y la tensión recíproca entre los dos sistemas (sin olvidar el diegético y dramático de los personajes) es lo que forma la sustancia misma de la obra teatral áurea; la lectura crítica no puede ignorar este dato, y debe arrancar de él para ir a la búsqueda de los

significados de la comedia, y de cómo éstos se desprenden precisamente de la integración recíproca de estos sistemas. Esto es válido también en los casos en los que la pieza no se construye sobre un vaivén espacial, como en *La dama boba*: el hecho mismo de desarrollarse la acción en el interior del espacio doméstico de las dos damas es, en sí, un dato importante, que pone de relieve el dualismo entre las dos hermanas y los dos galanes que entran en su casa.

Y llegamos así a otra pregunta importante desde el punto de vista metodológico, que tiene que ver con las ventajas efectivas, desde el punto de vista hermenéutico, del tipo de análisis al que hemos sometido las dos piezas. Me parece poder afirmar que con este recorrido analítico muchos resortes internos de la obra se ponen en el debido relieve: la interrelación entre métrica y situaciones dramáticas, entre métrica y ritmo de la acción, la tensión entre construcción métrica y espacial, las dinámicas entre personajes… todo lo cual acaba por revelar nudos semánticos importantes de la pieza. Por otra parte, es cierto que podría profundizarse más en la interpretación, pero ya no (o cuando menos no siempre) con la ayuda directa del método que aquí he utilizado. Me limito a indicar una de las direcciones en las que sería bueno seguir investigando, sólo a título de ejemplo y en relación con las dos piezas examinadas, para mostrar que una segmentación atenta de la obra teatral sensibiliza al investigador en la percepción del entramado de significados de la obra que esté analizando, pero que en sentido estricto ya no sirve como herramienta interpretativa cuando se trate de ir más allá de cierto límite. Aludo a la frustración amorosa que sufren dos personajes por otra parte tan distintos como Teodora en *El acero de Madrid* y Nise en *La dama boba*. El "castigo" cómico de Teodora lo entendemos mejor que el de Nise, desde nuestra percepción de hoy: es una beata austera y regañona, que niega a su sobrina la posibilidad del amor. Nise por el contrario es joven y hermosa, corresponde al amor de Laurencio y además es culta y discreta. ¿Por qué Lope hace triunfar a Finea sobre su hermana? ¿Será acaso que comparte la postura del padre de las damas, Otavio, de que la mujer sabia en exceso es peor que una boba?[17] Pero a este respecto es bueno recordar que *La dama boba* la recoge Lope en una Parte de sus comedias, la IX, en la que se encuentran otras piezas dedicadas a exaltar sin reticencias la cultura femenina, como es el caso de *La doncella Teodor* o *La prueba de los ingenios*[18]. Quizá una explicación más adecuada de la trayectoria teatral de Nise podría encontrarse en su engreimiento, que la lleva a ser agria y antipática con su hermana[19], precisamente como lo es Teodora con Belisa antes de enamorarse; ambas

[17] Una respuesta que parece vislumbrarse en el artículo de González (1998), aunque no de forma tan simplista. En la crítica sobre *La dama boba*, el interés mayoritario lo acapara el personaje de Finea; todos reconocen por supuesto la configuración antinómica que opone a las dos hermanas, pero, al hablar de Nise, los críticos hacen hincapié en su cultura y discreción, en la valoración (positiva o negativa) de estas capacidades que parece desprenderse de la comedia, en los matices que diferencian su sabiduría con respecto a la que adquirirá Finea gracias al amor; nadie, que yo sepa, se detiene en el aspecto de su carácter representado por su comportamiento hacia la hermana "boba".

[18] Presotto (2007: 12-15) y Rubiera (2003).

[19] Algo ya sugerido, con otros argumentos, por Carrión (1991).

mujeres creen poder dominar a la "otra" femenina que reside en su misma casa, y ambas terminan engañadas por la que creían más ingenua, más débil, sometida en todo. Desde este punto de vista, tanto *El acero de Madrid* como *La dama boba* son, además de historias de amor entre galanes y damas, historias de rivalidad femenina. María Aranda (1995) nos mostró la gran presencia e importancia del tema del "doble" masculino en la comedia de Lope; sería hora de empezar a estudiar la presencia e importancia paralelas del tema de la rivalidad femenina, pues es un hecho que el mundo de las relaciones mujeriles conflictivas se despliega en el teatro de Lope con una amplitud y una complejidad que el teatro de Calderón desconoce.
Esta consideración última, lejos de querer restarle eficacia al método de análisis que he venido practicando en estas páginas, es sólo un modo para recordar una obviedad, es decir que cualquier método analítico elaborado para profundizar en los productos de la creatividad literaria forzosamente tomará en cuenta sólo algunos aspectos de tales productos, dejando otros aspectos disponibles para otros acercamientos. Así y todo, la polimetría, como factor compositivo esencial de la Comedia áurea, reconocido por el mismo Lope en el *Arte Nuevo*, se merece la atención crítica renovada que está recibiendo en los últimos tiempos, y mucha más, en el supuesto de que una lectura atenta e inteligente de su utilización nos puede decir muchas cosas sobre la obra teatral y mostrarnos la vía para acercarnos cada vez más a su significado.

Bibliografía

ANTONUCCI, Fausta (2000), «Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 19-37; ahora en Id. [ed.], *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 207-231.

-----, (2007): "Introducción: para un estado de la cuestión", en F. Antonucci [ed.], *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 1-30.

ARANDA, María (1995): *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

ARATA, Stefano (2000): "Introducción" a Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia.

ARELLANO, Ignacio (1996): "El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega", en F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal [eds.], *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La

Mancha, pp. 37-59; ahora en Id., *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 76-106.

CARRIÓN, María M. (1991): "La función poética del 'almario': la alquimia y los procesos de figuración de lectura y escritura en *La dama boba* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, 43:2, pp. 239-257.

DIXON, Victor (1981): «Introduction», en Lope de Vega, *El perro del hortelano*, edited by V. Dixon, London, Tamesis Texts.

------- (1985): «The Uses of Polymetry: an Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en F. P. Casa y M. D. McGaha [eds.], *Editing the Comedia*, Michigan Romance Studies, 5, pp. 104-125.

------- (1994): "The Study of Versification as an Aid to Interpreting the Comedia: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega", en Charles Ganelin and H. Mancing [eds.], *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, pp. 384-402.

EGIDO, Aurora (1978): "La universidad de amor y *La dama boba*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LIV, pp. 351-371.

FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor (2005), "La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega", en M. Romanos, X. González y F. Calvo [eds.], *Estudios de teatro español y novohispano (Actas del XI Congreso de la AITENSO, Buenos Aires, 15-19 septiembre de 2003)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras), pp. 153-161.

FERRER VALLS, Teresa (1991): «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias», en M. V. Diago y T. Ferrer [eds.], *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (Valencia, 9-11 de mayo de 1989)*, Valencia, Universitat de València, pp. 189-99.

GONZÁLEZ G., Serafín (1998): "La cuestión de la literatura profana en *La dama boba*", *Bulletin of the Comediantes*, 50:2, pp. 281-289.

HOLLOWAY, James E. (1972): "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIX, pp. 236-255.

MACHADO, Manuel (1924): «Un códice precioso. Manuscrito autógrafo de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo [del Ayuntamiento de Madrid]*, 1, pp. 208-21.

---- (1925): «*La palabra vengada*. Plan inédito de una comedia perdida de Lope de Vega», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo [del Ayuntamiento de Madrid]*, 2, pp. 302-6.

MARÍN, Diego (1968): *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega* (1962), Valencia, Castalia.

NAVARRO DURÁN, Rosa (1989): "Introducción" a Lope de Vega, *La dama boba. La moza de cántaro*, Barcelona, Planeta, pp. I-L.

PAGNOTTA, Carmen Josefina (2007): "Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica", en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal [eds.], *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 325-332.

PEDRAZA, Felipe B. (2003): "A vueltas con *La dama boba*", en *Con Alonso Zamora Vicente (Actas del Congreso Internacional "La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...")*, tomo II, Alicante, Universidad, pp. 941-950.

PRESOTTO, Marco (2007): "La *Novena Parte*: historia editorial", en *Comedias de Lope de Vega, parte IX*, coord. M. Presotto, tomo I, Lleida, Milenio, pp. 7-38.

ROMANOS, Melchora (2006): "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega", en A. Close, con la colaboración de S. M. Fernández Vales [eds.], *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Cambridge, 18-22 de julio de 2005,* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 539-544.

ROMERO MUÑOZ, Carlos (1995): «Otra comedia para Lope: *La palabra vengada*. I. Las razones métricas», en G. B. De Cesare [ed.], *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-3 dicembre 1994)*, Napoli, Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente, Istituto Universitario Orientale, pp. 71-127.

---- (1996): «Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)», *Rassegna Iberistica*, 56, pp. 113-20.

ROZAS, Juan Manuel (1990): "El significado del *Arte Nuevo*" (1976), en Id., *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 259-293.

RUBIERA, Javier (2003), "Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*", en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal, E. Marcello [eds.], *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 283-304.

RUANO DE LA HAZA, José María (1994): «La escenificación de la Comedia», en J. M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, pp. 247-607.

VITSE, Marc (1985): «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Notas y estudios filológicos*, II, pp. 7-32; ahora en I. Arellano y B. Oteiza [eds.], *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Núm. monográfico de *Rilce*, 12, 2, 1997, pp. 336-356.

------ (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII : el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en Y. Campbell [ed.], *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro,* Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.

------ (2007): "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)", en F. Antonucci [ed.], *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, pp. 169-206.

WILLIAMSEN, Vern G. (1978): «The structural function of polymetry in the Spanish *Comedia*», en A. V. Ebersole [ed.], *Perspectivas de la Comedia*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, pp. 33-47.

EL ACERO DE MADRID

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
I, 1	a b

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
II, 1	a	1045-1344 redondillas	Casa de Belisa, por la mañana, algún tiempo después.		I	Salucio sospecha de las continuas salidas de Belisa, pero Octavio no quiere escucharle. Llega Beltrán y Octavio le pide remedios para su enfermedad (de amores). Salen Belisa y Teodora, y Teodora confiesa haberse enamorado de Riselo, con lo cual Belisa le declara abiertamente su enredo y le pide ayuda. Teodora le dice a su hermano que ella también está opilada.
	b	1345-1360: glosa en romance á-o				Canción de los músicos a Belisa. Se enuncia la alternativa opilación=amor.
	c	1361-1422 sueltos				Prudencio empieza a sospechar de la naturaleza de la enfermedad de Belisa y decide casarla con Octavio.
	d	1423-1486 redondillas		v. 1486		Belisa se desespera y Teodora le promete que hará lo posible para evitar el casamiento, como Riselo la quiera. Le escribe un billete para darles una cita en el Prado.
II, 2	a	1487-1550 octavas	Delante de la casa de Marcela, el mismo día		II	Riselo se queja con Lisardo de los celos de Marcela. Mientras hablan, salen de la casa Florencio, que habla con Gerardo de cómo rendir a Marcela.
	b	1551-1830 redondillas		v. 1830		Riselo llama a Marcela pero ella le contesta que vaya a llamar a Teodora. Mientras, llega Beltrán con el billete de Teodora. Lisardo decide explicarle a Marcela el porqué del comportamiento de Riselo, pero Marcela no se ablanda. Riselo se siente escindido entre la amistad y el amor, pero finalmente opta por la amistad.
II, 3		1831-1890 quintillas	Casa de Belisa, al alba del día siguiente	v. 1890	III	Octavio se viste para salir en seguimiento de Belisa, para ver adónde va en sus paseos.
II, 4	a	1891-1932 glosa en romance á-e	Prado de San Jerónimo, poco tiempo después		IV	Lisardo, Riselo y Beltrán esperan a las tres mujeres.
	b	1933-2130 redondillas + dos versos (la misma seguidilla glosada en II, 4 a)		v. 2130		Octavio y Marcela se encuentran buscando sus celos. Marcela le cuenta a Teodora todo el enredo, por lo que Teodora enfurecida deja que Octavio se empareje con Belisa y Salucio con Leonor. Marcela se va a su vez con Florencio. Lisardo, Riselo y Beltrán quedan solos y decepcionados.

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
III, 1	a b	2131-2202 octavas 2203-2262 redondillas [2263-2374 romancillo] 2375-2670 redondillas	Casa de Belisa, cuatro meses después	v. 2422	I	Prudencio comenta con Teodora la llegada de la dispensación para el casamiento de Belisa con su primo y declara sospechar de la opilación permanente de su hija. Teodora le ruega a Belisa que le cuente la verdad sobre sus amores con Lisardo. Belisa le confiesa a Teodora que está embarazada. Le ruega que la ayude a evitar las bodas con Octavio, y la tía accede para que no se sepa de sus amores con Riselo.
			Delante de casa de Marcela, el mismo día	v. 2638	II	Lisardo trata de convencer a Marcela de la fidelidad de Riselo. Finalmente hacen las paces. Florencio y Gerardo, que han asistido a la escena, para vengarse van a pedir la mano de Belisa y Teodora.
	c d e	2671-2720 sueltos 2721-2856 redondillas 2857-2954 romance á-a	Casa de Belisa, poco después	v. 2720 v. 2954	III	Beltrán le está pidiendo celos a Leonor cuando, al llegar Prudencio, Octavio y Salucio, se esconde. Descubren a Beltrán y lo reconocen. Van a pedirle cuenta de sus enredos. Mientras Belisa se desespera con Teodora, Beltrán las llama y les sugiere que lo dejen escapar con un vestido de Belisa. Belisa sale para liberarle, y entran Prudencio y Octavio que amenazan a Teodora. Se anuncia la llegada de Florencio. Al pedirle Florencio la mano de Belisa, y Gerardo la de Teodora, Octavio y Prudencio los asaltan creyendo que se trata de los amantes de Belisa y Teodora. Además, se dan cuenta de que Beltrán y Belisa se han escapado. Pero Florencio y Gerardo les prometen llevarles adonde están.
III, 2	a b	2955-3094 redondillas 3095-3196 romance á-o	Delante de casa de Marcela, poco después	v. 3196	IV	Llegan Belisa, vestida de lacayo, y Beltrán, vestido de mujer. Burlas de Beltrán a Lisardo y a Marcela. Llegan los demás hombres. Octavio desafía a Lisardo y Riselo, pero Lisardo declara no saber dónde está Belisa. Beltrán jura revelarlo si le prometen que Lisardo puede casarse con Belisa.

LA DAMA BOBA (ed. Marco Presotto, *Comedias de Lope de Vega Parte IX*, tomo 3, Lleida, Milenio, 2007).

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
I, 1		1-184 redondillas	posada de Illescas	v. 184	I	Liseo, con su criado Turín, viaja a Madrid para conocer a su prometida Finea, rica muchacha casadera. En la posada, un viajero le informa de que Finea, aunque rica y hermosa, es muy necia; mientras su hermana Nise, cuya dote es inferior a la de Finea, es discreta y culta. Liseo piensa que le convendría cambiar a Finea por Nise.
I, 2	a	185-272 octavas	Madrid – casa de Otavio – poco tiempo después		II	Otavio, padre de Finea y de Nise, se queja de sus dos hijas: cada una de ellas le preocupa, Finea por su necedad, Nise por su excesiva cultura.
	b	273-412 redondillas [413-492 romance í-o] 493-524 redondillas [525-538 soneto] 539-634 redondillas [635-648 soneto] 649-888 redondillas				Nise habla de literatura con su criada Celia; Finea por otra parte no consigue aprender el abecé y se pelea con su maestro. En cambio, escucha con interés el relato de su criada Clara sobre una gata que acaba de parir. Nise recibe a sus tres pretendientes, Duardo, Feniso y Laurencio: Duardo le recita un soneto sobre el amor. Nise no lo entiende. Se ve que entre los tres prefiere a Laurencio. Éste sin embargo está pensando en dejar a Nise por Finea, pues le atrae su riqueza: manifiesta este proyecto en un soneto. Luego habla de ello con su criado Pedro, y al llegar Finea empieza a hablarle de amor. Cuando Laurencio se va, Finea enseña a Clara el retrato de su prometido: no le gusta, dice, pues no tiene piernas.
	c	889-1062 romance ó-a		v. 1062		Sale Otavio para avisar a Finea de la llegada de Liseo; éste saluda a su prometida, pero, disgustado por su necedad, decide que más bien querrá a su hermana.

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
II, 1	a b	1063-1154 redondillas [1155-1214 décimas] 1215-1230 redondillas 1231-1364 romance á-e	Jardín de casa de Otavio – un mes después	v. 1364	I	Laurencio, Duardo y Feniso hablan de que Liseo está aplazando su boda con Finea. Cuando llega Nise, que ha estado enferma durante un tiempo, todos le dan la enhorabuena por su recuperación. Nise les da las gracias. A solas con Laurencio, Nise le reprocha que esté cortejando a Finea y se va furiosa. Llega Liseo, y lo desafía a un duelo: Laurencio cree que el motivo son sus celos por Finea.
II, 2		1365-1484 redondillas [1485-1540 endecasílabos sueltos con pareados] 1541-1580 redondillas	Interior de la casa de Otavio – tiempo continuo	v. 1580	II	Finea trata de aprender a bailar pero se enfada una vez más con el maestro. Clara le da un billete de Laurencio. Cuando llega su padre, Finea le enseña el billete. Otavio se desespera, pero tiene que salir corriendo para impedir el duelo entre Liseo y Laurencio. Finea comenta con Clara el amor que siente por Laurencio.
II, 3		1581-1667 endecasílabos con pareados (o silva del tipo 3)	Prado cerca de Recoletos – tiempo continuo	v. 1667	III	Liseo y Laurencio aclaran el equívoco y llegan a un acuerdo: Laurencio acepta que Liseo corteje a Nise y éste le cede a Finea.
II, 4	a b	1668-1787 redondillas [1788-1824 endecasílabos sueltos con pareados] 1825-1860 redondillas 1861-2032 romance á-a	Casa de Otavio	v. 2032	IV	Nise le echa en cara a su hermana el que le esté robando a Laurencio; luego mantiene con éste una escena de celos. A solas, Finea conoce por primera vez qué son los celos. Cuando llega Otavio, Finea le habla del sentimiento desconocido que experimenta, sumiendo al padre en el desconcierto. Cuando Laurencio vuelve, Finea le pide que la desenamore. Al llegar sus dos amigos, Duardo y Feniso, a Laurencio se le ocurre una estratagema: Finea, para desenamorarse, deberá jurar delante de ellos que se casará con Laurencio. Finea jura, luego lo cuenta a su padre y hermana, que no saben ya a qué atenerse. Nise por su parte sigue enamorada de Laurencio y rechaza a Liseo.

Macrosec. y acto	Microsec.	Versificación	Espacio-tiempo	Tablado vacío	Cuadro	Acción
III, 1	a	2033-2072 décimas	Casa de Otavio, un mes más tarde		I	Monólogo de Finea sobre el Amor maestro.
	b	2073-2220 redondillas				Otavio y Miseno deciden que Nise se casará con Duardo. Liseo trata de enamorar a Nise, sin éxito; planea volver a sus proyectos matrimoniales con Finea, puesto que ha dejado de ser necia.
		[2221-2240 romance á-a 2241-2280 canción con estribillo 2281-2292 romance á-a 2293-2318 canción c.e.]				Nise y Finea bailan.
		2319-2426 redondillas				Liseo habla con Turín de sus nuevos proyectos, y Turín informa de ello a Laurencio, que se resiente de la traición de Liseo. Finea declara su amor a Laurencio.
	c	2427-2634 romance é-o				Laurencio le contesta añorando su anterior necedad: ahora que es discreta, Liseo ha vuelto a querer casarse con ella. Finea lo tranquiliza: sabrá fingirse necia. Logra engañar a Liseo;
	d	2635-2870 redondillas				pero no a Nise, que entiende su estrategia y la de Laurencio, y pide a su padre que prohíba al joven la entrada. Finea entonces lo esconde en un desván y dice que Laurencio se ha marchado a Toledo. Otavio dice a Finea que no debe mostrarse cuando haya hombres en casa, y ella le promete que, en este caso, se irá a un desván.
	e	2871-2930 romance é-e		v. 2930		Llega Liseo para pedir a Otavio la mano de Nise; pero Otavio se la niega, por estar ella prometida a Duardo; Liseo deberá casarse con Finea o marcharse de su casa.
	f	2931-3026 redondillas				Finea y Clara hablan de Laurencio y de su engaño. Cuando Otavio llega para darle a Finea la noticia de su próxima boda con Feniso, Finea finge asustarse de la presencia de un hombre y huye al desván.
	g	3027-3184 romance ó-a		v. 3184		Liseo declara su amor a Nise y ésta lo acepta; llega Celia diciendo que Finea está en el desván con dos hombres (Laurencio y Pedro). Su padre se precipita a ver qué pasa, pero, en vez de sangrienta venganza, todo se soluciona con una doble boda.

A herança ibérica no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna

LUISA TRIAS FOLCH
Universidad de Granada

Numa entrevista feita por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho em 1998, na *Revista Vintém*, Ariano Suassuna oferece três informações de grande interesse para o tema do nosso trabalho. Na primeira, mostra o seu reconhecimento pelo teatro espanhol:

> Eu escrevia poesia, e foi ele [Hermilo Borba Filho] quem começou a me estimular a escrever teatro. Inclusive quando eu conheci Hermilo eu já tinha feito os meus primeiros poemas, baseados no romance popular. Aí ele disse: "Ariano, você precisa escrever para teatro, e você precisa conhecer o teatro de Garcia Lorca". Pela minha poesia ele achava que eu ia encontrar em Lorca um guia, um irmão mais velho, porque antes eu tinha tentado uma experiência com teatro, mas muito menino, com dezessete anos de idade.
> Mas quando Hermilo me colocou nas mãos o teatro de Lorca, aí foi uma revelação. Porque o mundo de Lorca parecia com o meu, era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão. Aí eu comecei a escrever teatro. Escrevi minha primeira peça por encomenda dele, por estímulo e insistência dele. Lembrei da experiência falhada, mas aí eu disse: "Vamos lá, vamos tentar". E foi aí que eu fiz *Uma mulher vestida de Sol*. Na primeira versão de *Uma Mulher Vestida de Sol* nota-se muito presente a influência de Lorca, e não só de Lorca, também de outros autores espanhóis pelos quais eu tinha sido encantado na época. Alejandro Casona, por exemplo, isso sem falar nos clássicos, como Calderón de la Barca, que exerceu uma influência muito grande sobre mim. Inclusive depois que eu fui me aproximando muito mais de Calderón, Lope de Vega e Cervantes do que de Garcia Lorca. Mas Lorca foi quem indicou o caminho.

Na segunda, valoriza o barroco:

> Eu acho o barroco uma coisa muito importante para o Brasil. Na minha visão, boa parte dos grandes artistas brasileiros baseia-se no barroco ainda hoje. Normalmente a palavra barroco é usada no sentido pejorativo. Para mim não é. A grande coisa do barroco é que ele é um estilo de arte e uma visão do mundo, que se caracteriza pela unidade dos contrários, o que é muito importante para o Brasil. [...] o lado religioso do barroco tem sua contrapartida nisso que eu estava chamando de estilo picaresco. Eu gosto muito do auto sacramental. Eu gosto muito do auto da linha vicentina, onde se une o pensamento religioso a uma visão cômica e satírica. Para isso se corrige esse excesso de idealismo por um risco realista, do mesmo jeito que acontece em *Quixote*, que é um sujeito idealista: Sancho o chama a terra de vez em quando.

Na terceira, reconhece a sua dívida com a literatura de cordel:

> O meu interesse por teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de teatro que eu vi foram no circo. [...] No circo eu conheci também um palhaço que se chamava Gregório, que me marcou muito. [...] Eu tenho para mim que essas coisas, junto com os folhetos de cordel, foram muito importantes na minha formação de dramaturgo [1].

[1] Vid. "Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impureza, da mistura", in *Revista VINTÉM –Ensaios para um Teatro Dialético*, 2, maio/junho/julho 1998.

Para um comentário esclarecedor destas três citações de Ariano Suassuna, é indispensável começar falando, especialmente, sobre o que é o auto sacramental.

O auto sacramental, variedade teatral originária de Espanha, é diferente da comédia religiosa, mas procede do teatro religioso. Segundo a crítica[2], os autos sacramentais procedem diretamente da liturgia da festividade do "Corpus Christi" (parecido a como sucedeu com os *tropos* medievais), assim como do teatro religioso de Juan del Encina (procedente do *Officium Pastorum*) e de certas obras pastoris do Natal de princípios do século XVI. A instituição da festividade do "Corpus Christi" foi impondo-se aos poucos no cristianismo medieval. O Papa recomendou primeiro, e ordenou depois, esta celebração para que os fiéis honrassem o sacramento da Eucaristia, no milagre perpétuo da transustanciação, na Missa, do pão e do vinho no corpo e no sangue do Redentor. Adotada a festividade em 1355, o Concílio de Trento –de composição predominantemente espanhola- promulgou um decreto que definia a significação do "Corpus Christi" num sentido muito similar à missão evangelizadora de Espanha. Na Sessão XIII, de 11 de outubro de 1551, de novo se afirmou a doutrina tradicional: a Eucaristia era, como os outros sacramentos, o símbolo sagrado e a forma visível de uma graça invisível. A esta afirmação tradicional agregou-se um elemento novo: o Concílio recomendou que se celebrasse a festividade como manifestação do trunfo da verdade sobre a heregia.

De todas as cerimônias do "Corpus Christi", a procissão é a que mais nos interessa, por ser o centro vital do dia e por ter, em suas danças e *quadros ao vivo*, um parentesco evidente com o drama. Aos poucos iam-se introduzindo elementos dramáticos na procissão. Mas, no referente à emergência dum primitivo drama do "Corpus Christi" a história bifurca-se. É conviente dar duas narrações diferentes: primeiro temos de ver o desenvolvimento do drama na região de fala catalã, e depois na de fala castelhana.

Em Valência é fácil demonstrar que os *quadros ao vivo* que se levavam na procissão se transformaram paulatinamente em breves *mistérios*, isto é, peças que tratavam das vidas de santos ou de assuntos bíblicos. Essa tendencia, característica do Levante espanhol, não contribuiu em nada para o desenvolvimento do auto sacramental. Este tipo de drama sacro chamava-se em valenciano *misteri* ou *entramés a peu*.

Em Sevilha não houve uma procissão do "Corpus Christi" até 1454; assim que também não pôde haver *quadros* ao *vivo* nem representações teatrais. Representava-se o drama litúrgico dentro do templo até produzir um tipo elemental de auto sacramental.

O drama litúrgico saiu da catedral no século XVI, e se se tiver conformado ao modelo europeu, teria produzido um ciclo de *mistérios.* Pelo contrário, produziu autos sacramentais. Temos, por conseguinte, que considerar o género sacramental como uma forma do drama litúrgico que não conheceu as etapas intermédias: isto é, os *quadros ao vivo* e *os mistérios*. Os autos, pois, são produtos peculiares de Castela e Andaluzia e, quando se encontram em Levante, são uma forma dramática exótica.

Na segunda metade do século XVII, os autos iam distanciando-se por completo do templo e do pórtico. Aos poucos se secularizou a reglamentação da festividade e os autos apresentavam-se em casas de vizinhos e, posteriormente, nos teatros públicos. Em Castela é verossímil que os primeiros atores dos autos e farsas sacramentais fossem padres. Depois de 1561, foram profissionais de teatro.

Os autos são uma fusão dos sentimentos artísticos e religiosos do povo, como a liturgia mesma. É por isso porque têm sido tão populares e tão eficaces em propagar conceitos complexos da teologia. O povo espanhol, vendo os autos, sentia-se unido com Deus; o povo

[2]Vid. Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón,* Madrid, Anaya, 1967, cap. XI e XII.

ISSN: 1594-378X

no seu sentido mais amplo, claro está, porque nestas ocasiões se reuniam povo, atores e autor, dignidades nacionais, locais e eclesiásticas, com o único propósito de adorar a Deus.

Não há razão para se supor que o maior atrativo dos autos fosse o seu contido intelectual. Provavelmente o que mais impresionava ao público eram as tramoias, a maquinária cênica, a beleza da música e dos versos: eram estes elementos os que transmitiam ao povo a mensagem divina.

Agora bem, qualquer tratamento literário dos sacramentos tende a utilizar a mesma linguagem que a teologia sacramental: os signos, é dizer, a alegoria. O uso da linguagem dos signos –da alegoria- possibilita a representação dramática dos dogmas. Outro aspecto do mundo sacramental que tem uma conexão com sua representação nos autos é sua independência da cronologia. Trata-se dum mundo eterno, intemporal. A alegoria e o anacronismo, duas características essenciais do Sacramento, não podiam estar aussentes dos autos.

A alegoria, no sentido figural de Auerbach, não no Barroco de Benjamin, é a forma literária mais natural para dramatizar o mundo dos sacramentos. Este mundo, mais real, mais vivo para o crente que o mundo tangível, não está povoado de seres humanos, mas de conceitos. Estes conceitos –os dogmas- estão, porém, vivos; não são novos conceitos intelectuais, mas Artigos de Fé, que vivem na suprarrealidade, que é o mundo da Fé. É neste mundo que se movem e falam os personagens dos autos sacramentais.

Na representação dramática do dogma, os autos constituem a maior inovação na tradição teatral da Idade Média. As antigas *moralidades* de Inglaterra e de França não tratam do dogma. Sua alegoria compêndia e universaliza as forças do bem e do mal que rigem a vida humana e que lutam entre si para dominá-la. A alegoria dos autos, pelo contrário, converte em plástica e visível a estrutura dogmática da crença cristã, a qual, apesar de sua importância para a alma individual, é para o inteleto inexperto sumamente difícil de compreender. Os autos traduziram as sutilezas teológicas a termos quotidianos, seguros de que a habilidade prática nativa, que há em todos os homens, deduziria as analogias correspondentes.

Os autos sacramentais são um fenômeno rigorosamente espanhol, principalmente porque só em Espanha não há solução de continuidade das tradições medievais no Renascimento. O auto sacramental não provem do drama cíclico medieval, mas diretamente da liturgia do "Corpus Christi"[3].

A finalidade dos autos sacramentais é idêntica à do drama litúrgico: estender e embelezer a liturgia. Mas, contribuiram com algo novo à tradição litúrgica: a união da alegoria, da poesía e da música. Este algo novo é o auto sacramental.

A origem do auto alegórico, ainda não concretizado no tema do "Corpus Christi", encontra-se, embora com limitações, no *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, composto em volta de 1500. Parte da inovação que Fernández introduz respeito dos procedimentos de Juan del Encina foi aproveitada depois por Gil Vicente no seu *Auto pastoril castelhano* (1502).

Não há, propriamente, um auto sacramental consagrado à festividade do "Corpus Christi" até a *Farsa sacramental* de Hernán López de Yanguas (1520-1521). A trajetória do auto conseguiu maior auge entre 1525 e 1550. Diego Sánchez de Badajoz foi o primeiro em mostrar uma ação eucarística, embora limitada a narração, sem a intervenção de personagens

[3] O trabalho de investigação da Lígia Vassallo na sua obra *O sertão medieval. Origens européias do teatro de Ariano Suassuna* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993) é de grande interesse para conhecer as fontes diversas dos temas da obra teatral de Suassuna, mas no que respeita ao aspecto formal das mesmas deveria dar mais atenção a literatura espanhola. Estamos falando não só da literatura espanhola medieval e inclusive barroca, mas também da atitude perante a literatura espanhola da Geração de 27 em Espanha, cujo objetivo foi, entre outros, a recuperação do próprio teatro clássico. Vid. Nicolás Extremera Tapia, "João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27" in *Artifara* 8, 2008.

alegóricos; outro passo foi dado no *Auto de los hierros de Adán* do *Códice de autos viejos*, porque o único personagem real é Adão, e o resto são dez símbolos personificados (o Livre Alvedrio, o Desejo, o Trabalho, a Ignorância, a Fé, a Sabiduria, a Esperança, a Caridade, o Erro e a Misericórdia). A enumeração destes personagens ilustra o conjunto de roles abstratos que atingiu o auto entre 1550 e 1650. Posteriormente cabe sublinhar os nomes de Juan de Timoneda, Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, Tirso de Molina e José de Valdivielso, precursores muito relevantes do grande mestre do gênero, Pedro Calderón de la Barca.

Com Gil Vicente, e a *Obra de geraçam humana*, utilizam-se já personagens alegóricos que representam personagens simbólicos (a Justiça, a Razão, a Graça, Adão=a humanidade pecadora) e aparece um mundo fora do tempo em que se fundem diversas idades (*Auto da Sibila Casandra:* Salomão, Moissés, Abraam, Issaías e as Sibilas clássicas). Nesta tradição é que se deve inserir no Brasil a obra lírica e dramática de José de Anchieta. Para a composição dos seus autos, escritos (em espanhol, português e tupi) para a catequese, Anchieta utilizou romances ibéricos profanos, transformados em poemas sagrados[4]. Neles, encontram-se às vezes figuras alegóricas, como por exemplo, no *Auto da Vila da Vitória.* O padre José de Anchieta representa em sua pessoa e em sua obra a mais importante aportação e a maior contribuição espanhola daquela época à cultura brasileira. Sua obra, situada entre a Idade Média e o Barroco[5], inaugura a história da literatura brasileira.

As influências do auto vicentino na peça de Suassuna têm sido estudadas por Leon F. Lyday, "The *Barcas* and the *Compadecida*: Autos Past and Present"[6]. Mas, até agora, não têm sido examinados pormenorizadamente os vínculos entre a peça de Suassuna e os autos de Calderón de la Barca, com a exepção do artigo de George Wingerter, "El *Auto da Compadecida* y los *autos* de Calderón", e do estudo de Ligia Vassallo, "O grande teatro do mundo"[7].

A evolução de Calderón é evidente. A partir de 1650, e durante os últimos trinta anos de sua vida, abandonou a comédia para se dedicar a um teatro mais simbólico e abstrato, o dos autos sacramentais, e mais cortesão, de tramóias e comédias mitológicas[8].

A capacidade de síntese possibilita a Calderón apresentar o dogma nas suas linhas essenciais, através duma exuberante retórica poética dentro de uma rigurosa unidade de ação dramática. Assim conseguia chegar ao público através, nomeadamente, dos sentidos: a palavra e a frase, belas e musicais, e o espectáculo cenográfico que admirava o espectador.

Por outra parte, através da liberdade que dava o uso da alegoria[9], figura clave e única forma de representar qüestões sobre os dogmas religiosos[10], os autos sacramentais ficavam livres de qualquer sujeição ao real, e, apesar de sua dificuldade semântica ou de compreensão, o autor sentia-se liberado de obrigações técnicas. Tudo é possível no auto sacramental, tudo pode contribuir à ação dramática: o pensamento, a música, a poesia, os milagres, os

---

[4] Vid. Extremera tapia, Nicolás "A lírica de Anchieta: *os contrafacta",* in *Actas do Congresso Internacional, "Anchieta em Coimbra-Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)",* Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, pp. 1073-1105.

[5] Vid. Leodegário de A. Azevedo Filho, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco,* Rio de Janeiro, Gernasa, 1966.

[6] Vid. Leon F. Lyday, "The *Barcas* and the *Compadecida*: Utos Past and Present", in *Luso-Brazilian Review,* 11, 1 (1974) pp. 84-88.

[7] Cfr. George Wingerter , "El *Auto da Compadecida* y los *autos* de Calderón", in *Luso-Brazilian Review,* 20, 1 (1983) pp. 150-163, e Ligia Vassallo, "O grande teatro do mundo", in *Cadernos de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna,* 10 (nov. 2000) pp. 147-180.

[8] Alexander A.Parker, *Los autosacramentales de Calderón de la Barca,* Barcelona, Ariel, 1983.

[9] "*Alegoría*: La alegoría no es más /que un espejo que traslada /lo que es con lo que no es,/y está toda su elegancia /en que salga parecida/ tanto la copia en la tabla /que el que está mirando a una/piense que está viendo a entrambas". (*La segunda esposa, loa).* Vid. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo,* Ed. de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1997.

[10] Através da alegoria podem-se converter em personagens todos os elementos do dogma.

ISSN: 1594-378X

anacronismos e as mais diversas fusões culturais; tudo, porque o auto sacramental situa-se num espaço intemporal: o espaço da abstração e da Fé.

Como não são obras de tese, pelo contrário, trata-se de obras literárias, os autos estavam guiados pelo princípio horaciano de "utile dulce", de *ensinar deleitando.* Ou melhor, partindo do deleite da festa, acrescentou-se o ensino, a intenção didática, passando a ser complemento idôneo aos sermões religiosos pregados no interior das igrejas. E assim, seguindo esse princípio do "utile dulce", transformava-se o dogma em poesia, que, escrita para ser representada, se combinava com um brilhante cenário.

O homem era apresentado como um microcosmos, em que seus atributos pessoais e seus sentidos eram individualizados num extraordinário jogo dramático. Do uso que ele fazia destes sentidos, sobre os que se situava a capacidade de eleição (ou livre arbítrio, chamado também "alvedrio", "pensamento", "inocência", etc.), desse uso, dependia sua salvação ou condenação.

O universo e a humanidade, as diferentes crenças também se individualizavam, para explicar aos espectadores a vaidade existente, e a necessidade de estabelecer ordem e uniformidade nas crenças, que só era possível sob o império da Graça de Deus.

Igualmente acontecia com as diferentes camadas sociais, de entre as quais Calderón tirava personagens arquetípicos (vid., p. ex., *El gran teatro del mundo*), a fim de explicar as vantagens e desvantagens para alcançar a outra vida. A finalidade do auto sacramental na festividade do "Corpus Christi" era a concelebração da Eucaristia, que contem em si a Redenção, isto é, a Encarnação de Jesucristo e o Sacrifício na Cruz.

Calderón consegue criar no seu auto *El gran teatro del mundo* o drama síntese da conceição da vida como teatro. O fingimento teatral é um tema que Calderón dá também especial relevância em *La vida es sueño.* Mas, é em *El gran teatro del mundo* onde a ficção ocupa a obra inteira: aquilo que consideramos realidade, isto é, a existência humana, resulta ser fictícia, pura representação; a realidade é o plano sobrenatural, no princípio e no final da obra, quando assistimos ao diálogo de Deus com o mundo, e quando se realiza a justiça de Deus[11].

Os principais símbolos que aparecem nos autos sacramentais de Calderón são: *arrependimento,* que junto com a *penitência,* é a figura capital. O esquema que responde a esta seqüência é o seguinte: inocência ou graça – pecado – arrependimento (dor pelos pecados e propósito da emenda) – confissão – penitência – comunhão (recuperação do estado de graça).

Também se apresentam através de símbolos alegóricos as manifestações de Deus: o autor *(Gran teatro del mundo);* o pai de família *(El gran mercado del mundo);* o rei *(El divino cazador);* Orfeo *(El divino Orfeo)* é o divino pastor ou o verbo divino, pelos dons da sua voz, sendo Cristo redentor na segunda parte do auto.

O livre arbítrio é um conceito capital que harmoniza a capacidade de eleição do homem com a predeterminação divina. Consiste na liberdade para agir corretamente. Os personagens sempre têm liberdade para escolher, no caso de agir bem, se salvam; mas, se incorrer em erro, ainda podem ser salvos pelo arrependimento; no caso contrário, serão condenados. «Obrar bien, que Dios es Dios» diz o personagem do autor em *El gran teatro del mundo* (v. 438).

Embora matizado, em muitos autos aparece um personagem que lembra nas suas intervenções o personagem do "gracioso", criado pela comédia espanhola, cuja origem se encontra na *commedia dell'arte*. Trata-se em todos os casos do personagem mais falto de constância e perseverança, que age por uma moral de circunstâncias.

El gran teatro del mundo trata da vida humana e o destino da alma. O autor é Deus, e o ator é o homem. A missão do homem é representar bem o seu papel a fim de alcançar a

[11] A Vida é considerada como representação. Vid. *El gran teatro del mundo*, "*Autor*: Llegando ahora a advertir /que, siendo el cielo juez,/ se ha de acertar de una vez /cuanto es nacer y morir". (versos 459-462).

salvação. No final, assistimos ao juízo dos atores pelo autor-espectador (Deus). A mensagem de *El gran teatro del mundo* consiste em que cada espectador possa encontrar o seu correspondente ou identificar-se socialmente com algum dos personagens da obra e, assim, seguir, com todos os sentidos, o percurso e desenlace da peça.

Abandonamos o Século de Ouro espanhol para ir ao século XX[12]. A renovação estética da arte teatral, que se ia produzindo na Europa, incluída nos movimentos das vanguardas históricas, influenciaram o teatro español no sentido de reformar o conceito de espaço cénico e também nos critérios para recuperar o teatro clássico. Os autos sacramentais, suspensos em Espanha desde 1755, foram recuperados pela primeira vez em Granada, em 1927, por Antonio Gallego Burín, por indicação de Valle-Inclán, com a representação, na praça dos Aljibes, de *El Gran Teatro del Mundo,* com música original de Manuel de Falla, dirigida por Ángel Barrios, coreografia de Manuel Fernández de Prada e os desenhos para a cenografia do pintor e conservador de "La Alhambra", Hermenegildo Lanz[13].

Desde o governo da II República (1931) lançam-se dois projetos que tinham como primeiro objetivo a recuperação do teatro clássico: "Misiones Pedagógicas" (setembro de 1931) e "La Barraca" (julho de 1932). Ambos projetos pretendiam democratizar e difundir, com critérios didáticos, o teatro com a finalidade de fazê-lo chegar às camadas sociais menos favorecidas.

O dramaturgo asturiano Alejandro Casona (1903-1965)[14] -seudônimo de Alejandro Rodríguez Álvarez- foi o diretor do grupo universitário "Teatro del Pueblo", integrante da campanha de difusão cultural do governo republicano dentro das "Misiones Pedagógicas". O sucesso de *La sirena varada,* representada, em 1933, pela companhia Xirgu-Borrás, fez com que fosse reconhecido entre os renovadores da cena espanhola, junto com Lorca, Rivas Cherif, Max Aub e Jardiel Poncela. Na sua vida, como na de tantos outros, produz-se um triste parêntese: a guerra civil espanhola. Alejandro Casona parte para França, e desde ali, como diretor artístico da companhia Díaz de Artigas-Collado, inicia uma viagem artística por diferentes países de Hispanoamérica. Em julho de 1939 estabelece sua residência em Buenos Aires, então, centro cultural da América do Sul, onde permanecerá até ao seu definitivo regresso a Espanha na década de 1960. Em Buenos Aires prossegue com o seu labor de dramaturgo, alcançando êxitos mundiais. Entre eles destacam *Prohibido suicidarse en primavera* (1937), *La dama del alba* (1944), *Los árboles mueren de pie* (1949), *La tercera palabra* (1953), e a obra que ofrece o "Grupo Cirata de Teatro", *La barca sin pescador* (1945).

O grande projeto do Teatro Universitário de "La Barraca"[15], fundado por Federico García Lorca e Eduardo Ugarte, formado em sua maior parte por estudantes procedentes do "Instituto Escuela", teve o apoio -com uma importante ajuda econômica- do ministro Fernando de los Ríos. Sob a direção de Lorca e Ugarte, o ideário era restituir ao povo sua própria imagen cultural, através da tradição popular e o teatro clássico. Por conseguinte "La

---

[12] Autores modernos espanhóis, em particular da Geração de 27 e posteriores, tentaram restituir o gênero: Rafael Alberti e Miguel Hernández escreveram autos sacramentais, e mais modernamente Gonzalo Torrente Ballester. Não foi por acaso que, antes de "Morte e Vida Severina", João Cabral de Melo Neto traduziu para português o auto sacramental de Calderón: *Os Mistérios da Missa: Auto sacramental alegórico,* Rio de Janeiro, Coleção Universitária de Teatro. Série 1, Livros de Texto, Editora Civilização Brasileira, 1962. Vid. Humblé, Philippe, "João Cabral de Melo Neto, traductor de Calderón de la Barca", in *Fragmentos*, 25, 2003, pp. 41-44.

[13] Vid. Antonio Gallego Morell, "Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927", in Luciano García Lorenzo, (ed.) *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1411-20.

[14] Cfr. Prólogo de José R. Rodríguez Richart à edição de *La Dama del Alba*, Madrid, Cátedra.

[15] Sob a inspiração de García Lorca, o grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) pensou na montagem de uma "Barraca", um palco móvel para fazer teatro ambulante. Cfr. C. Lima Júnior, *O pai, o exílio e o reino*: *A poesia armorial de Ariano Suassuna,* Natal, 1996, p. 38.

ISSN: 1594-378X

Barraca" ocupar-se-ia do repertório do teatro clássico espanhol, de acordo com a geração de 27, que desejava uma recuperação da literatura espanhola.

Em 1932, "La Barraca" apresenta em Burgo de Osma, o auto sacramental *La Vida es Sueño,* de Calderón. A obra, foi harmonizada pelo compositor Julián Bautista, e o próprio Lorca interpretou o personagem de "la Sombra". "La Barraca" de Federico percorria as remotas aldeias de Espanha, apresentando o melhor do teatro clássico espanhol de todos os tempos. Praças, universidades e muitos outros lugares vieram com emoção esse teatro, com toda a graça de um teatro verdadeiramente imortal.

Por outra parte, como assinala Andrés Soria Olmedo[16], a vontade de criação, que se encontra no núcleo das poéticas das vanguardas europeias, dirige-se, na Geração de 27, para o exame das coisas próprias de Espanha, atitude apreendida dos autores da Geração de 98 e de 14. Ortega, no *El espectador,* matizava essa atitude criacionista:

> Las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas [...] se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido y consagrado, más cerca de vuestra intimidad y domesticidad...

Conseqüentemente, para a Geração de 27, o impulso face ao novo e ao concreto resolvia-se numa forma, também nova, de atenção para com o passado, o que separava estes escritores do tradicionalismo conservador, olhando para a tradição, em suas duas vertentes, popular e culta, mas com olhos de vanguarda. A arte nova servia de filtro para selecionar o diálogo com o passado e vê-lo em função do presente. Nessa perspectiva deve ser colocado o interesse de García Lorca pelas formas da arte popular e pelo romanceiro, estimulado pela obra de Menéndez Pidal.

Outro aspecto, ainda mais determinante, por indicar como deve ser tratado o material popular, é a aprendizagem das lições de estilização proporcionadas por Juan Ramón Jiménez ("No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte"), e da arte musical como evocação por Manuel de Falla. Nessa mesma linha, o musicólogo Adolfo Sanz, muito amigo de Lorca, ponderava a importância de "tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita" [17].

Os objetivos da arte para a Geração de 27 em Espanha parecem encontrar-se muito perto do "Movimento Armorial" de Suassuna que, como é sabido, parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista da arte popular.

Vamos finalmente falar de O *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, comédia de tipo sacramental em três atos, que põe em relevo, fundamentalmente, os problemas do Nordeste brasileiro, utilizando, como o mesmo autor reconhece, o folheto de cordel transcrito em situações e falas típicas. Mas, evidentemente, a obra tem, como tratamos de mostrar, influência de Calderón, e sua conceição não é estranha ao espírito barroco católico espanhol, misturando a tradição religiosa com a popular, sobretudo ressaltando o ambiente, as crenças do povo, situando-se também assim na melhor tradição brasileira. Por outra parte, o próprio autor, reconhece a sua dívida com Lorca e Casona, coisa evidente, como temos visto, já que eles também tiveram grande devoção por Calderón e o teatro clássico espanhol.

---

[16] Cfr. Andrés Soria Olmedo, "Federico García Lorca y su época" in *Federico Garcia Lorca,* Madrid, Eneida, 2000, pp. 11-24.

[17] Vid. Maurer, in *Lecciones sobre Federico García Lorca,* ed. de Andrés Soria Ortega, Granada, 1986, pp. 42-61.

O interesse de García Lorca pelas formas da arte popular e pelo romanceiro encontrámo-las nas tramas de *O Auto da Compadecida,* baseadas em histórias do Romanceiro Popular Nordestino. Se Suassuna se baseou no primeiro e no segundo atos em textos de Leandro Gomes, *O Enterro do Cachorro* e *A História do Cavalo que defecava dinheiro*, respectivamente, o terceiro ato é uma mistura de *O castigo da sabedoria* de Anselmo Vieira com *A peleja da alma* de Silvino Pirauá Lima.

Cada uma destas histórias é utilizada como ponto de partida para a composição dos atos. Assim o afirma o próprio autor, para depois confirmar que o tema do primeiro ato, recolhido em folheto de cordel, era muito mais antigo:

> Peguei *O Auto da Compadecida* de um folheto de um grande poeta popular, Leandro Gomes de Barros. Ele se chamava "O Enterro do Cachorro". Mas eu transportei para o teatro. Evidente que modifiquei, porque estava fazendo outra arte. Assim como Leandro já tinha modificado, porque a história vem do século V.
> [...] Isto é, no primeiro ato do *Auto da Compadecida* eu só fiz acrescentar o sacristão e escrever mais alguma coisa. Pois bem, agora você veja, essa história, depois, quando a peça foi encenada na França e na Espanha, eu descobri, surpreso, que um grande escritor francês do século XVIII tinha usado uma versão parecida, que foi Le Sage na obra *Gil Blas de Santillana*, que é uma novela picaresca. E outros escritores espanhóis tinham escrito também essa história, que era do século V e veio do norte da África, passou pela Península Ibérica e aí passou para cá, e foi onde me baseei[18].

A novela picaresca entrou para a tradição ibérica com o barroco, no fim do século XVI e começo do XVII. É aí que nasce a novela picaresca com aquele elemento popular extraordinário. O *Dom Quixote* é uma obra típica do barroco. Se a obra de ficção típica da Idade Média é a novela de cavalaria, idealista, aristocrática, a obra de ficção em prosa do Renascimento é a novela picaresca, popular, realista. Na novela picaresca o assunto principal é a fome, porque todas as astúcias que o personagem pratica é para conseguir a comida do dia. São duas vertentes bastante contraditórias, a novela de cavalaria e a picaresca. Ariano Suassuna afirma a este respeito:

> Ora, em uma obra barroca, como a meu ver é o *Dom Quixote,* Cervantes faz convergir as duas vertentes: a novela de cavalaria aparece no romance através do Quixote, e a vertente da novela picaresca a través de Sancho.

Algum outro dado sobre a possível herança ibérica no *Auto da Compadecida.* O próprio autor informa na entrevista acima citada: "[...] um primo me levou para ver, no mercado de Taperoá, num dia de feira, um espetáculo de mamulengo, o teatro popular de bonecos. Me deixou deliciado".

O teatro de Lorca junto ao de Valle-Inclán é o mais importante, escrito em língua espanhola, do século XX. Trata-se de um teatro de grande variedade com símbolos ou personagens fantásticos como a morte e a lua, às vezes, lírico, com un profundo sentido das forças da natureza e da vida. Entre as farsas lorqueanas, escritas de 1921 a 1928, destacam *Tragicomedia de don Cristóbal* e *Retablillo de don Cristóbal*, obras de teatro popular de bonecos, e especialmente *La zapatera prodigiosa*, obra de ambiente andaluz, na qual confronta realidade e

[18] Enrique Martínez-López em sua "Guía, para lectores hispanos, del *Auto da Compadecida*"(in *Revista do Livro* 26, Ano VII, Setembro 1964, pp. 85-103) assinala a existência de 105 versões diferentes da "História do cavalo que defecava dinheiro", das quais 27 são hispânicas, 62 não hispânicas e 16 orientais e africanas e afirma também que o tema de "O enterro do cachorro" pertence a uma fábula de Esopo, e que se pode ler, com suas variantes, em conhecidas coleções orientais, latinas, francesas, alemãs e espanholas.

ISSN: 1594-378X

imaginação. Também pertence à categoria de farsa, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.*

Por outro lado, como já foi dito, Calderón conseguiu criar no seu auto *El gran teatro del mundo* o drama síntese da conceição da vida como teatro: em *El gran teatro del mundo* a ficção ocupa a obra inteira.

Do ponto de vista técnico, no caso de *O Auto da Compadecida*, o autor concebe a peça como uma representação dentro de outra representação, que se caracteriza:

a) pela apresentação da peça como parte de um espetáculo circense, espetáculo simbolizado no Palhaço, que faz a apresentação da peça e dos atores.

b) pela apresentação do auto propriamente dito, com suas personagens.

Como a representação acontece num circo, o Palhaço marca as situações técnicas e estabelece a ligação entre o circo e a representação no circo.

Como afirma o próprio Ariano Suassuna: "[...] o meu interesse por teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de teatro que eu vi foram no circo".

Foi, portanto, a partir dessa raiz popular, que, em 1955, Ariano Suassuna transpôs para o teatro uma obra que recolhe e aglutina tradições ibéricas, com raízes gilvicentinas, cervantinas, calderonianas, picarescas e lorqueanas. O texto de Suassuna não se deve propor unicamente como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romanceiros e narrativas nordestinas, fixados ou não em termos de literatura de cordel, porque a síntese é resultado de um modelo pertencente a literatura ibérica, primeiro medieval e depois fundamentalmente barroca e espanhola. Menéndez Pidal garante que romances e "romancero viejo" da Península Ibérica foram transmitidos às Américas pela literatura de cordel.

João Grilo, protagonista do *Auto da compadecida*, misto de personagens convencionais, como o arlequim[19] ou o pícaro, é um malandro cheio de artimanhas. A primeira idéia que se tem de João Grilo, quer pelo nome, quer pelas características com que é descrito, é que se trata do mais brasileiro e mais nordestino dos heróis ladinos que povoam a literatura de cordel. A descrição de suas características leva de imediato à composição do tipo físico perfeitamente ajustado à figura do "herói picaresco nordestino", sua contibuição, no nível do homem de caatinga ao todo brasileiro e, mais precisamente, do camponês nordestino- feio, desnutrido, franzino, de aparência débil mas de tino aguçado, como o descreve João Ferreira de Lima no folheto *As palhaçadas de João Grilo*, título original do texto que mais tarde seria ampliado e publicado sob a denominação de *Proezas de João Grilo*:

João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.
Assim mesmo ele criou-se
pequeno, magro e sambudo
as pernas tortas e finas

[19] Arlequim é um dos personagens de teatro mais conhecido de todos os tempos e países, cujo nome deriva de "Hellequin", um pequeno diabo das legendas medievais. Personagem da *commedia dell'arte,* cuja função, no início, se restringia a divertir o público durante os intervalos. Sua importância foi gradativamente afirmando-se, e o seu fato, feito de retalhos multicoloridos geralmente em forma de losango, o destacava mais ainda na cena. Em sentido figurado passou a significar bufão, gracioso, farsante, truão, palhaço. No Nordeste é um dos personagens do bumba-meu-boi, moço de recados do cavalo-marinho, adaptação no século XIX do *arlequim* da *commedia dell'arte.*

a boca grande e beiçudo
no sítio onde morava
dava notícia de tudo.

Neste trecho, comenta Ribamar Lopes, encontra-se retratado o tipo ideal para realizar a expectativa popular: "o ideal de vencer "grandes", pregar peças a poderosos, ludibriar espertalhões e desbancar sabichões". Porém, ressalta o pesquisador:

> o João Grilo que encontramos em *Contos populares portugueses*- antologia, coletânea organizada e anotada por Viale Moutinho[20], em nada se parece com o nosso endiabrado, inteligente e ardiloso João Grilo nordestino em que o transformamos. O personagem de um dos mais conhecidos contos da tradição oral portuguesa é um tolo, um falso adivinhão favorecido pelas circunstâncias. Pelo menos é assim que o encontramos no conto *História de João Grilo*, apresentado na citada antologia.

O pesquisador continua a esclarecer que o episódio primeiro e principal desse conto tradicional português, na versão recolhida por Viale Moutinho, não tem sido incorporado às aventuras do nosso travesso herói -versão nordestina- glosadas na literatura de cordel.

No texto original de João Ferreira de Lima, *As palhaçadas de João Grilo*, (constituído de trinta e uma sextilhas que compoem um folheto de oito páginas), o personagem é apenas um herói travesso, na verdade um anti-herói protagonista de algumas inconveniências maldosas. Mas, como afirma Ribamar Lopes, é na ampliação do folheto para trinta e duas páginas, na editora de João Martins de Ataide, em que "o herói sabina seu professor, ludibria ladrões e responde a perguntas formuladas pelo sultão (ou pelo rei), além de dar lições de ética e justiça a potentados. É aí que surge o João Grilo inteligente, arguto, justiceiro, adivinho e satírico implacável- o João Grilo, cujas potencialidades não explora o folheto original, embora seu autor as reconheça latentes na criatura mítica ainda no início do texto, ao se referir ao seu nascimento, conforme evidência a segunda estrofe da narrativa:

E nasceu de sete meses
chorou no bucho da mãe
quando ela pegou um gato
ele gritou. Não me arranhe
não jogue nesse animal
que talvez você não ganhe.

E comenta Ribamar:

> Ora, é corrente na crença popular a alusão segundo a qual os nascidos de sete meses são inteligentes e argutos, sendo conhecida também a crendice de que serão adivinhos aqueles que choram ainda no ventre da mãe.

Exatamente, Ariano Suassuna define João Grilo como um herói:

> Você pega o João Grilo e compara com Macunaíma. Em Macunaíma o povo brasileiro é olhado de uma maneira triste, e toda a visão é de pessimismo. Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padeiro representa a burguesia urbana;

[20] Cfr. *Os Melhores Contos Portugueses do Século XIX*, org. de José Viale Moutinho. São Paulo, Landy, 2003.

ISSN: 1594-378X

> o major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o padre e o bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele vence esse pessoal todo, e como se não bastasse inda vence o diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não.

No entanto, seu ponto de vista não é abonado pela melhor crítica histórico-literária no Brasil. Isto porque *Macunaíma*, quer na visão de seu *Roteiros* por Manuel Cavalcante Proença, quer na leitura vanguardista de Haroldo de Campos, que o aproxima do *João Miramar* oswaldiano, é tido como um herói parodístico postulado para um além dos limites morais do caráter, isso pela via da comédia, do cômico. Ora até, então, tal desígnio fora atribuído apenas ao clássico herói trágico de Sófocles. A categoria de herói de agora a que se refere é romântico e, neste sentido, *Macunaíma* e, também, o seu "João Grilo" estariam mais próximos do picaresco em *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida.

A invocação de João Grilo à Maria com o nome da "Compadecida" também está inspirado em textos populares. João Grilo é o herói picaresco, passou fome e mente para ganhar o que quer, seu amigo Chicó também é um mentiroso. A infidelidade da mulher do padeiro, a mesquinhez deste, o anticlericalismo e o cangaço são analisados por Suassuna num julgamento presidido por Maria, Jesus (negro), e promovido por uma figura diabólica e o seu subserviente. No final, João Grilo volta à vida depois de morto. Quanto ao Encourado, o autor dá a seguinte explicação: "[...] este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro".

Não se pode deixar de citar aqui os autos de José de Anchieta. Suassuna apresenta, seguindo a tradição de Anchieta (Satanás e Lúcifer em *Na Vila de Vitória*, Guaixará e Aimbiré no *Auto de S. Lourenço*), dois diabos, um subserviente ao outro, Demônio e Encourado. Lígia Vassallo mostra nas suas pesquisas, em termos de *O sertão medieval- Origens européias do teatro de A. Suassuna*[21], como as estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos) da obra de Suassuna são escolhidas entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romanceiro tradicional nordestino guarda muitas "consonâncias nas técnicas e nos temas". Neste sentido: a literatura oral que sobrevive no Nordeste era difundida e arraigada na Península Ibérica do s. XVI, de onde veio a população pobre, em grande maioria analfabeta, que ouvia as suas leituras pelo ali tardio equivalente de bardos ou menestréis populares, os famosos cantores dos sertões, também capazes de criativas interpretações e renovações, tradição aproveitada e praticada nos autos de José de Anchieta.

Os tipos heróicos de *O Auto da Compadecida* pertencem aos ciclos cómicos, satírico e picaresco, cujos personagens são variantes do pícaro ibérico de origem popular, dos graciosos do teatro de Calderón de la Barca e de Lope de Vega, do Sancho Panza e do Dom Quixote. Tipos que se entrelaçam também a outros da Literatura de Cordel, do mamulengo, da oralidade, dos desafios dos Cantadores e dos autos populares religiosos publicados em folhetos no Nordeste. João Grilo pertence ao imaginário popular nordestino, cantado por violeiros e cordelistas, que sempre vence os mais ricos e os mais fortes pela esperteza e através de intrigas bem elaboradas. O nome de João Grilo significa, segundo uma letra de samba, intitulada "Cancão de Fogo, Viramundo, Malazartes": "me chamam cobra cascavel, sou João Grilo, menino traquino, que grilo que dá, Cancão de Fogo, Viramundo, Malazartes"[22]. Dos

[21] Cfr. Vassallo, op. cit. p. 69.

[22] "Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencible, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Convergem para o ciclo de Malasartes episódios de várias procedencias europeias, vivendo mesmo nos contos orais dos irmãos Grimm, de Hans Andersen, dos exemplários da Europa de Leste e do Norte. Em Portugal a mais antiga citação é a cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana: chegou Payo de maas Artes,* datada de fins do séc. XIV. Em Espanha foi aproveitado literariamente em vários livros do séc. XVI. Na *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, 1528, cita-se

personagens que permeiam o texto, Chicó é visto como uma pessoa sem confiança porque mente, inventa histórias nas quais é difícil de acreditar. É lógico que se tem de associar o "contar histórias" de Chicó com o costume popular nordestino.

Ariano Suassuna incorpora muito bem essa cultura no seu texto. Assim, Chicó é inventivo, mentiroso, gosta de falar contando vantagens. Já o "major" identifica uma característica social típica do Nordeste, porque o título de "major" ou "coronel" é uma forma popular utilizada lá como referência a mostrar-se subordinado a alguém poderoso. Igualmente acontece com o tema do cangaço, representado por Severino.

Não nos vamos demorar mais no tema da literatura de cordel, já estudada com pormenor[23]. Queremos insistir, porém, em que, Ariano Suassuna, ao contar a história de João Grilo e seu companheiro de trapaças e espertezas, Chicó, cheia de aventuras para sobreviver à fome e à probreza, resgata a imagem do pícaro clássico, cuja vida também esteve povoada do "buscarse la vida". A partir da morte de João Grilo, a alma deste nordestino, astuto e fraudulento, se vê perdida e suplica pela misericórdia da Virgem, diante das apelações do Diabo, que insiste na justiça divina. O papel da Virgem Maria, aparece como "advogada nossa", na linha dos autos e mistérios, título atribuído também pela oração da Salve-Rainha.

É evidente a índole regionalista do auto, reelaborando tradições locais trasnmitidas através dos anônimos romances e histórias populares que circulam pelo sertão; como assim também os tipos humanos são tirados do folclore local, como o *amarelo* João Grilo; Chicó, o contador de histórias fantásticas; *os cangaceiros* e sua devoção pelo padre Cícero; o demônio como vaqueiro típico; a Nossa Senhora, vista como *Compadecida,* etc. Assim, para Martínez López, podemos observar que os temas pertencem a duas tradições populares de caráter universal: a tradição mariana e a picaresca[24]. Efetivamente o *Auto da Compadecida* é um auto mariano, mas sem teologia nem simbolismos, nem complicação formal. A Nossa Senhora que nos apresenta Suassuna é a das *Cantigas* de Alfonso X El Sábio e a dos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Trata-se da Santa Maria da literatura medieval que realiza milagres para proteger e salvar os seus devotos, num mundo, cuja estrutura social e religiosa é ainda medieval, como no sertão do *Auto da Compadecida* de Suassuna.

O A*uto da Compadecida* pertence ao gênero dramático, isto é, foi escrito para ser representado no palco por atores. É contemporâneo, pois faz referência a estrutura social nordestina: o autor mostra-se completamente envolvido com a realidade de sua época, criticando problemas sociais como a falta de virtudes, a preocupação com a aparência e dinheiro, as diferenças sociais determinando a ação do clero, além de criticar, é claro, a prática da simonia. Mas, o autor recupera também o conflito entre a Justiça e a Misericórdia, com o diálogo entre o pícaro João Grilo e o Tribunal Celeste, que apresenta um contraste entre o espiritual e o carnal, segundo as normas da Idade Média e dos autos sacramentais de Calderón. Suassuna, ao criar este Juízo Final, consegue fundir a este legado cristão os intuitos de crítica

---

Pedro de Urdemalas. Tirso de Molina (*Don Gil de las Calzas Verdes,* 2º ato, cena primeira) compara a heroína com Pedro de Urdemalas. Cervantes escreveu a *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* (Madrid, 1615). Em meados do séc. XVII, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo publicou a primeira parte de *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas.* Também D. Francisco Manuel de Melo, no *Apólogo dos Relógios Falantes*, cita a Pedro de Malas Artes. Pedro Malasartes, Urdemalas, Urdimale, veio com portugueses e espanhóis para a América, onde se aclimatou e vive num vasto anedotário". Vid. Luís de Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores,* Porto Alegre, 1939. Jorge de Lima e Mateus de Lima publicaram no Rio de Janeiro (2º ed. 1946) um volume, *Aventuras de Malasartes,* mas, na opinião de Cascudo, trata-se de sucesos de Till Eulenspiegel, estranhos à literatura oral brasileira.

[23] Vid. Mark J. Curran, "Influência da Literatura de cordel na literatura brasileira", *Revista Brasileira de Folclore,* 24 (1969), pp.11-23. Ariano Suassuna, em uma entrevista com J. A. Guerra "El mundo mágico y poético de Ariano Suassuna", *Revista de Cultura Brasileira,* 35 (1973), também clarifica este tema.

[24] Vid. Martínez López, "Guía, para lectores hispanos, del *Auto da Compadecida*" (in *Revista do Livro* 26), op. cit. pp. 89-90. Vid. *Apéndice B.*

ISSN: 1594-378X

social e folclore nordestino numa mesma cena, que culmina com a compaixão da Nossa Senhora para com a alma do pícaro João Grilo.

No quadro do tribunal Celeste, com a aparição do Cristo negro, Manuel, Emmanuel, código semântico de Jesus está conosco, e da Santa Maria, a Compadecida, se configura um exemplo gótico dos retábulos espanhóis: se pinta, com as imagens dos santos, um mural de cor, brilho, de auréolas douradas, indicadoras de santidade, que se contrapõem a um outro composto pelas figuras simples dos personagens da terra. Unem-se, assim, espiritualidade e realidade. Toda a delicadeza da cena vê-se contrastada pela aparição do diabo, com suas intervenções irônicas e vingativas, na esperança de se apossar das almas dos mortos. O espectador atento sabe ler, na alegórica e inusitada cena, quando Jesus dá aos homens uma nova oportunidade de salvação, um tom didático que alerta sobre os pecados, como em *O Teatro del mundo.* Assim, João Grilo, com seu arrependimento e o seu discurso cheio de picardia, é salvo pela intervenção majestosa e piedosa da Compadecida.

Vamos terminar esta exposição com umas palavras de Ariano Suassuna sobre o teatro e a vida:

> Eu estava uma vez em São Paulo com dois mil estudantes. E eu fiz uma brincadeira. Disse: "Olha, eu vou mostrar a vocês como a formação da gente é alienada da realidade do Brasil. A formação da gente é européia, ultimamente mais americana. Me digam uma coisa: quem foi aqui que já ouviu falar de um filósofo chamado Kant?" Quase todo mundo levantou a mão. "Agora eu vou perguntar quem já ouviu falar de um filósofo chamado Matias Aires?". Levantou a mão um estudante. Eu falei: "Vocês estão vendo? Matias Aires, um filósofo paulista, brasileiro, e aqui só esse rapaz conhece". Aí eu perguntei a ele como é que ele conhecia. Ele respondeu: "Eu não conheço, não, é porque eu moro numa rua com esse nome."(risos). Pois bem, esse Matias Aires era um pensador muito bom. Eu vou dizer um texto dele, você vai ver que ele era barroco e que era um bom escritor:
>
> > Que são os homens mais do que aparências de teatro? A vaidade e a fortuna governam a farsa dessa vida. Ninguém recebe o seu papel. Cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto nem cortejo e que logo no rosto indica a dor e o sofrimento, este representa o papel do homem. A morte, que está de sentinela, em uma das mãos tem o relógio do tempo e na outra tem a foice fatal. E com ela, de um golpe só, dá fim à tragédia, fecha a cortina e desaparece.
>
> Não é bom? É uma visão típica do barroco, a vida como representação, uma herança de Calderón de la Barca, a provisoriedade, a passagem do tempo!

El texto como hipertexto: la edición *variorum* del *Quijote*

EDUARDO URBINA, RICHARD FURUTA, HAMED ALHOORI, JIE DENG Y ANA CLAUDIA HERNÁNDEZ

Proyecto Cervantes *
Cátedra Cervantes, Universidad de Castilla-La Mancha
Center for the Study of Digital Libraries
Texas A&M University

Artifara
Revista de lenguas y literaturas

HISTORIA

La investigación llevada a cabo por el *Proyecto Cervantes* en torno al desarrollo de la *Edición variorum electrónica del ´Quijote´* (*EVE-DQ*) representa una aplicación en el área de las humanidades digitales relacionada con la creación de un archivo hipertextual accesible a través de la Internet.[1] Los materiales y herramientas de la *EVE-DQ* constituyen, así pues, un nuevo tipo de edición híbrida o hiperedición, y como tal ofrecen nuevas posibilidades de consulta, lectura e investigación en el ámbito de la crítica textual.[2]

* Bajo esta rúbrica se inscriben los miembros del *Proyecto Cervantes* que han trabajado en la *EVE-DQ* durante el periodo 1998-2007: http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/equipo.htm.

1 La *EVE-DQ* puede ser accedida en el *Proyecto Cervantes*, http://quixote.tamu.edu, y también a través del servidor de la Cátedra Cervantes en la Universidad de Castilla-La Mancha, http://quixote.uclm.es.

2 La historia del *Quijote*, textual y editorial, se encuentra resumida y analizada críticamente por Francisco Rico primero en "Historia del texto," *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico, director (Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998) 1: cxcii-ccxlii, al igual que en la edición revisada y ampliada (Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004) 1: ccxxi-cclxxvi. Se trata, sin embargo, de una historia en la que falta todavía un capítulo fundamental a la hora de editar el texto, el del censo bibliográfico y cotejo de los ejemplares existentes de las *princeps* del *Quijote*. Sobre ello se ocupa el grupo de investigación *PrinQeps 1605*, dirigido por Víctor Infantes; "Donde habita el olvido: La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*," *Revista de Erudición y Crítica* 2 (febrero-mayo 2007): 89-103.

Eduardo URBINA *et al.*, "El texto como hipertexto: la edición *variorum* del *Quijote*", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 41-58.

El proyecto se inició en 1998 y gracias a una beca de investigación de la *National Science Foundation* (2000-2003), y al posterior apoyo de la Cátedra Cervantes (Universidad de Castilla-La Mancha), hemos trabajado desde entonces en la creación de un modelo que tiene como propósito, en parte, mejorar prácticas editoriales y poner al día los métodos de la edición/publicación crítica de textos.[3] Para ello, y en concreto, hemos desarrollado programas informáticos y herramientas que hacen posible editar textos literarios como el *Quijote,* conservados en múltiples ediciones y con múltiples variantes, en un entorno digital y hacer los resultados libremente accesibles a través de las nuevas redes de comunicación. En particular el proyecto se enfoca en aplicar los recientes avances en la digitalización de imágenes, informatización de textos y programas de gestión de bases de datos a la edición crítica de textos, considerando los parámetros y contribuciones de Peter Shillingsburg, Peter Robinson y Jerome McGann, entre otros, es decir, en cuanto archivos electrónicos hipertextuales.[4]

EL ARTE NUEVO DE EDITAR TEXTOS EN NUESTRO TIEMPO[5]

Resulta ya evidente que la galaxia digital ha abierto un nuevo horizonte en el campo de la crítica textual y la edición de textos, tanto desde la perspectiva de la creación de nuevos tipos de ediciones "in which the record of textual variation becomes a central point of attention," como con respecto a la disponibilidad y acceso a recursos textuales tales como facsímiles digitales que liberan "the apparatus from the theoretical imperative of being a substitute."[6] En este contexto, hemos intentando potenciar anteriores propuestas y encontrar soluciones para hacer la *EVE-DQ* una realidad de la única manera factible hoy en día, es decir, digitalmente. Así pues, hemos podido ampliar no solo el número de ediciones y ejemplares cotejados en anteriores ediciones, sino proveer acceso directo a los mismos textual y gráficamente, así como aplicar las nuevas tecnologías en el desarrollo de archivos digitales y empleo de bases de datos, creando programas que automatizan el cotejo y clasificación de variantes y su consulta rápida a través de enlaces, y que facilitan la presentación sincronizada

3 Resulta imprescindible como punto de partida de toda investigación de crítica textual sobre el *Quijote*, Francisco Rico, *El texto del* Quijote: *Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Destino, 2005 [2006]), donde se recogen asimismo en seis excursos otros tantos previos estudios sobre la composición, impresión y producción del *Quijote*; v. esp. "Textos e hipertextos" 302-11.

4 Peter Shillingsburg, "Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials," *The Literary Text in the Digital Age*, Richard J. Finneran, ed. (Ann Arbor: University of Michigan P, 1996) 23-35; Peter M. W. Robinson, "New Methods of Editing, Exploring, and Reading *The Canterbury Tales*," http://www.canterburytalesproject.org/pubs/ desc2.html (1 de abril 2007); y Jerome J. McGann, "The Rosetti Archive and Image-Related Electronic Editing," *Literary Text in the Digital Age,* 145-83. En cuanto a la relación entre texto e hipertexto y el futuro de la edición de textos, véanse Patrick W. Conner, "Hypertext in the Last Days of the Book," *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 74 (1992): 7-24; Charles L. Ross, "The Electronic Text and the Death of the Critical Edition," *Literary Text in the Digital Age*, 225-31; y Paul Werstine, "Editing after the End of Editing," *Shakespeare Studies* 24 (1996): 47-54.

5 Hacemos uso selectivo en forma revisada de lo expuesto en los albores del proyecto en "El arte nuevo de editar textos en este tiempo: Descripción de la estructura y demostración del funcionamiento de la edición electrónica virtual *variorum* del *Quijote* (EEVV-*DQ*) del *Proyecto Cervantes 2001*," *Espéculo; Revista de Estudios Literarios* (Universidad Complutense, Madrid) 12 (julio-octubre 1999): http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/artenuev.html; "An Electronic Edition of *Don Quixote* for Humanities Scholars," *Document numérique* (Paris: Editions Hermes), vol. 3, 1-2, spécial *Documents anciens* (noviembre 1999): 75-91; y "The Cervantes Project: Steps to a Customizable and Interlinked On-Line Electronic *Variorum* Edition Supporting Scholarship", *Research and Advanced Technology for Digital Libraries. 5th European Conference on Digital Libraries* (Darmstadt, setiembre 2001), Panos Constantopoulos y Ingeborg T. Sølvberg, eds. (Berlin: Springer, 2001) 71-82.

6 Edgard Vanhoutte, "Textual Variation, Electronic Editing and Hypertext," *ALLC/ACH* 2000, University of Glasgow, July 2000, http://www.arts.gla.ac.uk/allcach2k/Programme/session4.html/ (1 de abril 2007), y también, como nueva propuesta de edición hipertextual, "A Linkemic Approach to Textual Variation," *Human IT*, http://www.hb.se/bhs/ith/1-00/ev.htm (1 de abril 2007).

ISSN: 1594-378X

de textos e imágenes y la creación de ediciones virtuales a través de la Internet, de manera flexible y dinámica.

La primera versión (junio 2005) de la *EVE-DQ* está basada en el cotejo de nueve ejemplares de la *princeps* de 1605, y siete de la de 1615. Participan en el proyecto la Universidad de Castilla-La Mancha y su Cátedra Cervantes, bajo el patrocinio del Grupo Santander, la Biblioteca Nacional de Madrid, y el Proyecto Cervantes de Texas A&M University en colaboración con el *Center for the Study of Digital Libraries*. El resultado es la creación de una edición híbrida en la forma de un archivo hipertextual que comprende a su vez tres tipos de ediciones[7]:

1. *Ediciones facsímiles digitales* de 32 ejemplares de las 9 ediciones del *Quijote* seleccionadas (1605-1637) por su interés textual.
2. *Ediciones diplomáticas* electrónicas de las *princeps* de 1605 y 1615 en múltiples ejemplares cotejados electrónicamente, con índices de variantes.
3. *Edición variorum electrónica* elaborada a partir de las ediciones facsímiles y diplomáticas del texto base y su cotejo con el resto de las ediciones y ejemplares en cuatro fases: a) *princeps* 1605; b) *princeps* 1615; c) *non-princeps* 1605; d) *non-princeps* 1615.

7 W. W. Greg, *The Calculus of Variants* (Oxford: Clarendon Press, 1927); Fredson Bowers, *Essays in Bibliography, Text, and Editing* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1975); Thomas G. Tanselle, *Selected Studies in Bibliography* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1979) y "Historicism and Critical Editing," *Studies in Bibliography* 39 (1986): 1-46. Cf. Jerome J. McGann, *The Textual Condition* (Princeton: Princeton University P, 1991); Peter Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*, 3a ed. (Ann Arbor: U de Michigan P, 1996) y *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts* (Cambridge: Cambridge University P, 2006).

El resultado es una hiperedición que incluye, entre otros aspectos, sincronización de textos e imágenes, acceso inmediato y completo a las bases de datos relacionales de variantes y anotaciones y una interfaz interactiva de lectura que permite la creación en línea de ediciones personalizadas.

La investigación en el área de la aplicación de la informática a la creación de bibliotecas digitales que supone la *EVE-DQ*, tanto en el campo editorial como técnico, representa cambios instrumentales y editoriales significativos con respecto a los métodos y recursos empleados hasta ahora. De hecho, los programas, módulos y herramientas que forman parte de la *EVE-DQ* constituyen una nueva aproximación a la crítica textual. Sin embargo, la preparación y publicación de una edición *variorum* electrónica del *Quijote* no hace sino continuar y extender procesos de innovación tecnológica que han caracterizado la historia del libro--y por lo tanto del *Quijote*--desde la invención de la imprenta, y que incluyen innovaciones en todos los aspectos relacionados con la producción de libros; desde los tipos y el papel, al uso de la litografía y de la fotocomposición. Cada una de estas innovaciones supuso en su día una mejora tecnológica y un abaratamiento económico que a su vez hicieron posible un aumento en la difusión de la obra y un mejor conocimiento del *Quijote*. Creemos que la digitalización de imágenes, la creación de textos electrónicos y el acceso a un extenso archivo hipertextual a través de la Internet suponen pasos y tecnologías consistentes con intereses y prácticas editoriales anteriores. En nuestro caso, tales innovaciones se efectúan a partir de los principios tradicionales de la "textual bibliography," renovándolos de manera positiva y provechosa, al tiempo que se integran en el proceso editorial y tecnológico continuo de la historia textual del *Quijote*, caracterizado ahora en su nueva encarnación electrónica e hipertextual por la accesibilidad de sus materiales, la comprensibilidad de sus recursos y la flexibilidad de sus instrumentos.[8]

8 Describimos estas características en "Texto, contextos e hipertexto: La crítica textual en la era digital y la edición electrónica *variorum* del *Quijote*," *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* (Milán) 27 (1999-2000) [2002]: 21-49.

ISSN: 1594-378X

LA CRÍTICA TEXTUAL Y LA HIPEREDICIÓN

Importa subrayar que la *EVE-DQ* no es pues una edición más, sino un nuevo tipo de edición híbrida compuesta de un archivo de imágenes digitales, textos electrónicos y bases de datos relacionales, o lo que ha venido a denominarse, un archivo hipertextual o hiperedición[9]. Archivo en cuanto se trata de una biblioteca o colección de ediciones facsímiles digitales y de textos electrónicos cotejados y anotados, índices de variantes clasificadas y conectadas a base de enlaces hipertextuales a los textos e imágenes sincronizados, y todo ello accesible al lector a través de programas e interfaces de lectura, edición y de composición. Así pues, y a pesar de que los criterios y normas empleados en la trascripción electrónica de los textos incluidos en el archivo, tanto como los principios editoriales aplicados en la clasificación y análisis de las variantes textuales, corresponden fundamentalmente a los de la crítica textual procedente de la tradición del 'copy-text,'[10] los objetivos, métodos de trabajo y funcionamiento de la *EVE-DQ* corresponden, sin embargo, a los presupuestos del hipertexto enunciados por Landow,[11] así como a los principios y modelos adelantados en cuanto al desarrollo de ediciones electrónicas por Shillingsburg y Robinson,[12] entre otros, y que son ya parte de una nueva realidad dentro del campo de la edición crítica de textos y la práctica de las humanidades digitales como nueva disciplina.[13]

---

9 Sobre las nuevas direcciones en la crítica textual y la aplicación de la tecnología de la información a la edición electrónica de textos en un entorno digital y crítico véase el estudio seminal de George P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992), ahora en su 3a ed., *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (Baltimore: The Johns Hopkins University P, 2006); así como Susan Hockey, "Creating and Using Electronic Editions," *The Literary Text*, 1-21; y Paul Delany y George P. Landow, "Managing the Digital World: The Text in an Age of Electronic Reproduction," *The Digital World: Text-Based Computing in the Humanities,* George P. Landow y Paul Delany, eds. (Cambridge, MA: The MIT Press, 1993) 3-28.

10 Los parámetros de la crítica textual anglosajona de la "textual bibliography" tienen sus pilares, además de en los estudios mencionados en la nota 7 arriba, en W. W. Greg, "The Rationale of Copy-Text," *Studies in Bibliography* 3 (1950-51): 19-36; Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism* (Oxford: Clarendon P, 1964); y G. Thomas Tanselle, "The Concept of Ideal Copy," *Studies in Bibliography* 33 (1980): 18-53. Cf. Jerome J. McGann, "The Rationale of Hypertext," *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, K. Sutherland, ed. (Oxford: Clarendon Press-New York: Oxford University P, 1997) 19-46, accesible en http://www.iath.virginia.edu/ public/jjm2f/rationale.html (3 de abril 2007). McGann utiliza la experiencia y recursos desarrollados en su proyecto hipermedia, *The Rossetti Archive*, para contrastar polémicamente los nuevos medios y métodos de la hiperedición electrónica con los de la crítica textual de la escuela de Gregg y la tradición del "copy-text" y el énfasis de Bowers en la intención autorial ya enunciados en sus estudios *A Critique of Modern Textual Criticism* (U of Chicago Press, 1983), *The Textual Condition* (Princeton: Princeton UP, 1991), y *Radiant Textuality: Literary Studies after the World Wide Web* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2001).

11 George P. Landow, "Hypertext, Scholarly Annotation, and the Electronic Edition," *Hypertext Editions: Theory and Practice*, Richard J. Finneran, coord. *ALLC-ACH* 1996 (29 de junio 2001), http://gonzo.hit.uib.no/ allcach96/Panels/Finneran/landow.html/.

12 Peter L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age* y "Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials," *The Literary Text in the Digital Age*; Peter M. W. Robinson, "Redefining Critical Editions," *The Digital World* 271-91; Jerome J. McGann, *The Textual Condition* y en particular, "The Rationale of Hypertext" 19-46. Véanse asimismo los estudios de Robinson, "New Directions in Critical Editing" 145-71, y Peter S. Donaldson, "Digital Archive as Expanded Text: Shakespeare and Electronic Textuality" 173-97, ambos en *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, y Peter S. Donaldson, "The Shakespeare Interactive Archive: New Directions in Electronic Scholarship on Text and Performance," *Contextual Media*, Edward Barrett y Marie Redmond, eds. (Cambridge, MA: MIT Press, 1995) 103-28.

13 *A Companion to Digital Humanities*, Eds. Susan Schreibman, Ray Siemens y John Unsworth (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004); en relación con los parámetros y objetivos de nuestro proyecto y edición véanse en particular: Martha Nell Smith, "Electronic Scholarly Editing" 306-22 y Carole L. Palmer, "Thematic Research Collections" 348-65, y el nuevo volumen de ensayos *Electronic Textual Editing*, Eds. Lou Burnard, Katherine O'Brian O'Keefe y John Unsworth (New York: Modern Language Association of America, 2006), con un Prefacio de G. Thomas Tanselle; ver esp. Dino Buzzetti y Jerome McGann, "Critical Editing in a Digital Horizon" 53-73.

Sin entrar en la descripción de detalles técnicos, previamente expuestos y accesibles por otras vías,[14] resumo brevemente las diferencias que separan a una práctica editorial de la otra, es decir, entre la edición derivada de la tecnología de la imprenta y el libro, y una edición hipertextual como la *EVE-DQ*, resultado de la aplicación de las tecnologías de la información y de los nuevos medios de comunicación a la "textual bibliography."[15]

En 1991, desde una perspectiva histórico-filológica, Charles B. Faulhaber da comienzo a su estudio sobre el futuro de la crítica textual en el siglo XXI haciendo la siguiente observación: "The decisive change between the current practice of textual criticism and that of the 21st century will be the use of the computer to produce machine-readable critical editions" (123).[16] Anticipando los elementos esenciales de la futura hiperedición, y al describir sus metas en términos de su contenido y funcionalidad, Faulhaber preveyó certeramente que no se trata ya de producir un texto crítico mecánicamente, sino de la capacidad de hacer evidente extensas relaciones textuales y de permitir a través de enlaces explícitos e implícitos nuevos análisis, lecturas y juicios editoriales. Aunque los cambios anticipados por Faulhaber se han producido con mecánica precisión, lo cierto es que el número de ediciones críticas de textos literarios concebidas y realizadas digitalmente en el nuevo paradigma hipertextual es todavía escaso, en gran parte porque la tecnología y la investigación en la aplicación de sistemas y programas informáticos diseñados específicamente para la edición crítica de textos no se ha emprendido sino hasta los últimos diez años. Así, a pesar de que la noción del hipertexto concebida por Nelson en 1987 ha sido estudiada y aplicada en determinados aspectos a la crítica textual en varios proyectos, su verdadero potencial y consecuencias están pendientes de realización, y todavía resulta cierto que existe "little understanding of the very difficult technical and conceptual problems envolved" (133).[17]

Por su parte, Shillingsburg, que años antes en la primera edición de *Scholarly Editing in the Computer Age* (1986) se había adelantado en la enunciación de principios y en el desarrollo de un programa para la automatización de cotejos, a la luz del avance vertiginoso de la Internet

---

14 Véase E. Urbina *et al*. "Towards an Electronic *Variorum* Edition of *Don Quixote*," *Proceedings of the First ACM/IEEE-CS Joint Conference on Digital Libraries* (Roanoke, Virginia, junio 2001) 444-45, y "Hacia el *Quijote* en su IV Centenario (1605-2005): hipertextualidad e informatización," *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow) 81.4-5 (2004): 553-67. El resto de las publicaciones del Proyecto Cervantes sobre la investigación y desarrollo de la edición *variorum* del *Quijote* se encuentran disponibles en http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/ informacion/publicaciones.htm.

15 Hardy M. Cook repasa y analiza los modelos y teorías editoriales de Bowers y McGann e insiste en la necesidad de adaptar el proyecto de la *variorum* de Shakespeare a las nuevas tecnologías y medios informáticos: "Valuing the Material Text: a Plea for a Change in Policy Concerning Selection of Reference Texts for Future New *Variorum* Shakespeare Editions, with Examples from the 1609 Quarto of Shakespeare Sonnets," http://shaksper.net/archives/files/material. text.html (1 de abril 2007). Por su parte, en el contexto también de las obras de Shakespeare, R. G. Siemens estudia el carácter de la edición electrónica y contrasta textos dinámicos que van acompañados de ciertas herramientas como TACTWeb para el análisis textual con las ediciones propiamente hipertextuales, resaltando la interactividad y capacidad de éstas últimas de producir varios tipos de ediciones: "Disparate Structures, Electronic and Otherwise: Conceptions of Textual Organizations in the Electronic Medium, with Reference to Electronic Editions of Shakespeare in the Internet," http://extra.shu.ac.uk/emls/03-3/siemshak.html/ (2 de abril 2007).

16 Charles B. Faulhaber, "Textual Criticism in the 21st Century," *Romance Philology* 45 (1991): 123-48. En el mismo número, como ensayo complementario, véase el estudio de Francisco A. Marcos Marín, "Computers and Text Editing," *Romance Philology* 45 (1991): 102-22, y también F. A. Marcos Marín, "Edición crítica electrónica," *Literatura y multimedia*, J. Romera Castillo *et al*., eds. (Cuenca: UIMP, 1997) 91-148.

17 Para un panorama y evaluación sobre el estado actual de la edición digital y ediciones electrónicas, véanse Peter Robinson, "Where We Are with Electronic Scholarly Editions, and Where We Want to Be," http://computerphilologie.uni-uenchen.de/jg03/robinson.html (3 de abril 2007) y "Current Issues in Making Digital Editions of Medieval Texts, or, do Electronic Scholarly Editions Have a Future?" *Digital Medievalist* 1.1 (Spring 2005), http://www.digitalmedievalist.org/article. cfm?RecID=6 (2 de abril 2007). Roger Chartier ofrece otra perspective sobre la relación entre libro, texto e hipertexto en "Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique," http://www.text-e.org/conf/index.cfm (2 de abril 2007).

ISSN: 1594-378X

y la proliferación de ordenadores personales cada vez más potentes y con más capacidad de memoria, no dudaba en declarar que "textual critics on the cutting edge must abandon the printed scholarly edition as the primary or final repository of their work" (24).

Aunque las barreras académicas y las dificultades técnicas y económicas a salvar son todavía considerables, los proyectos, archivos, ediciones y bibliotecas digitales ya existentes en los proyectos de Gregory Crane, Peter Donaldson, Jerome McGann y Peter Robinson, entre otros muchos, son prueba y ejemplo de logros tempranos en la era digital de una significación y utilidad indiscutibles.[18] Así por ejemplo, en un ensayo teórico-crítico aparecido en *The Literary Text in the Digital Age* (1997), Donaldson expande la noción de 'texto' y subraya la capacidad de la hiperedición de capturar, representar y hacer accesible la rica tradición textual y gráfica de las obras de Shakespeare. A través de ilustraciones y referencias a su proyecto (*Shakespeare Electronic Archive*), Donaldson muestra en particular la posibilidad de crear una "living *variorum* . . . an electronic archive" a base de integrar textos, grabaciones sonoras, versiones cinematográficas, documentos y facsímiles digitales, en una manera similar en muchos aspectos al archivo hipertextual ejemplificado por nuestra *EVE-DQ*:

> In contrast to the modern critical edition in print, in which the main text is a distillation of the evidence, and only one of many that are possible, the *documentary hypertext* presents images of the evidence itself, and does so in a dynamic structure that makes it possible to toggle rapidly between alternate states so that not merely the fact and the content of a variation can be noted, but the *effect* of alternatives can be experienced in the context of the text in which it appears. (186)

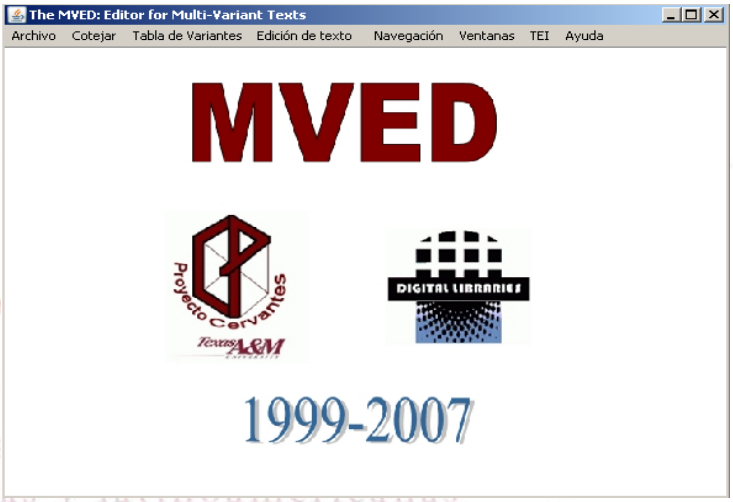
El contraste entre el carácter fijo, cerrado, pasivo y excluyente de una edición crítica en papel y el carácter dinámico, abierto, activo e inclusivo de la hiperedición sirve para hacer evidente las diferencias de amplitud, flexibilidad y acceso que existen entre la crítica textual y sus métodos de trabajo tradicionales--consecuencia de la tecnología de la imprenta y el libro--y las prácticas de trabajo presentes en la nueva crítica textual y en la edición hipertextual de la era digital. En nuestro proyecto, como hemos señalado en previas ocasiones,[19] exploramos y hacemos uso no sólo de la capacidad de conexión del hipertexto y de la posibilidad de integrar dinámica y flexiblemente en el nuevo paradigma de edición textos electrónicos, imágenes digitales y herramientas críticas, sino que todo ello se encuentra disponible para el lector de la *EVE-DQ* a través de la Internet a fin de que pueda acceder y examinar por su cuenta todos los elementos documentales del archivo y producir incluso una versión virtual más adecuada a sus intereses y necesidades.

---

18 Véanse en particular: *The Perseus Digital Library*, Gregory Crane, Editor-in-Chief, http://www.perseus.tufts.edu/; *The Canterbury Tales Project*, Peter Robinson, Director, http://www.canterburytalesproject. org/; *The Princeton Dante Project*, http://etcweb.princeton.edu/dante/ index.html; *The Willliam Blake Archive*, http://www.blakearchive.org/ blake/; *Shakespeare Electronic Archive*, Peter Donaldson, Director, http://shea.mit.edu/; *The Rossetti Archive*, Jerome J. McGann, Director, http://www.rossettiarchive.org/; *The Walt Whitman Archive*, http://www.whitmanarchive.org/; y en el área de la literatura hispánica, *Pan-Hispanic Ballad Project*, Suzanne H. Petersen, Director, http://depts.washington.edu/hisprom/ (2 de abril 2007).

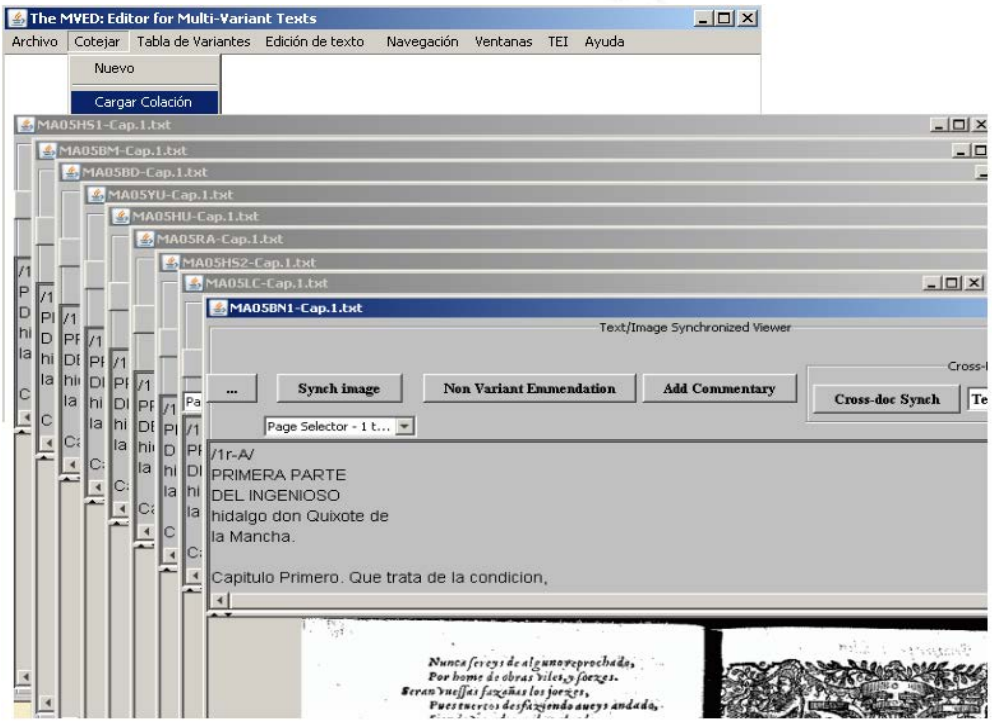
19 E. Urbina *et al*, "La edición electrónica *variorum* del *Quijote*: Avances y estado actual," *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 2001), Alicia Villar Lecumberri, ed. (Palma: Asociación de Cervantistas, 2001 [2002]) 439-47; "Critical Editing in the Digital Age: Informatics and Humanities Research," *Proceedings of Conference on The New Information Order and the Future of the Archive,* John Frow, ed. (University of Edinburgh: Institute for Advanced Studies in the Humanities, 2002), http://www.iash.ed.ac.uk/proceedings/urbina/urbina.paper.pdf (2 de abril 2007); y "Visualization of Variants in Textual Collations to Analyze the Evolution of Literary Works in the Cervantes Project," *Research and Advanced Technology for Digital Libraries: Proceedings of the 6th European Conference on Digital Libraries* (Roma, setiembre 2002), Maristella Agosti y Constantino Thanos, eds. (Berlin: Springer, 2002) 638-53.

PROGRAMAS, MÓDULOS Y FUNCIONAMIENTO DE LA *EVE-DQ*: MVED Y VERI



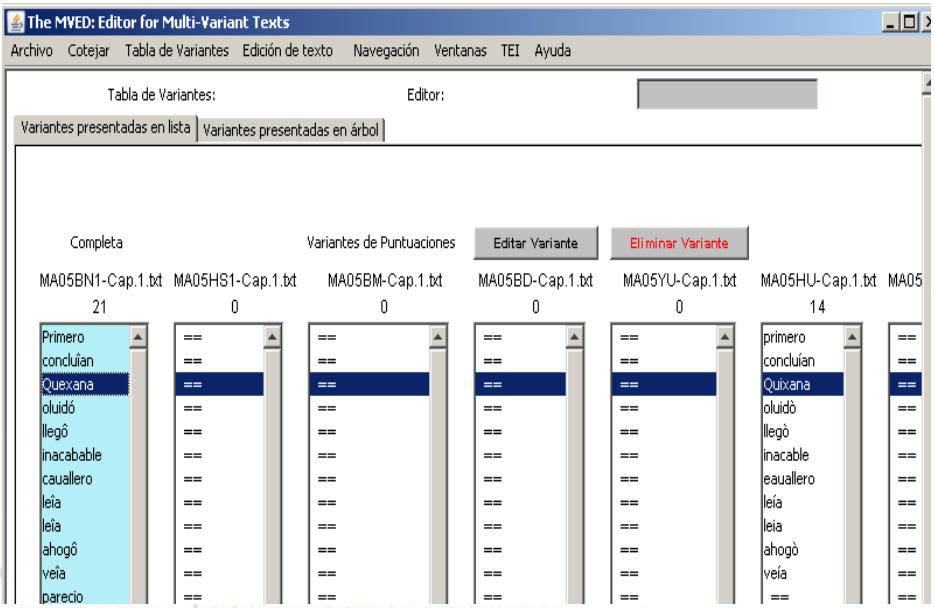
El programa de cotejo y análisis textual de variantes de la *EVE-DQ* es el MVED o "Editor de documentos con múltiples variantes." El MVED está compuesto de siete módulos, los cuales funcionan conjuntamente en el proceso de cotejo, anotación y edición, según ilustramos a continuación:

1. *Módulo de cotejo*: coteja los textos, identifica las variantes entre dos o más ediciones/ejemplares de forma automática, crea los enlaces hipertextuales entre las variantes y los textos correspondientes.

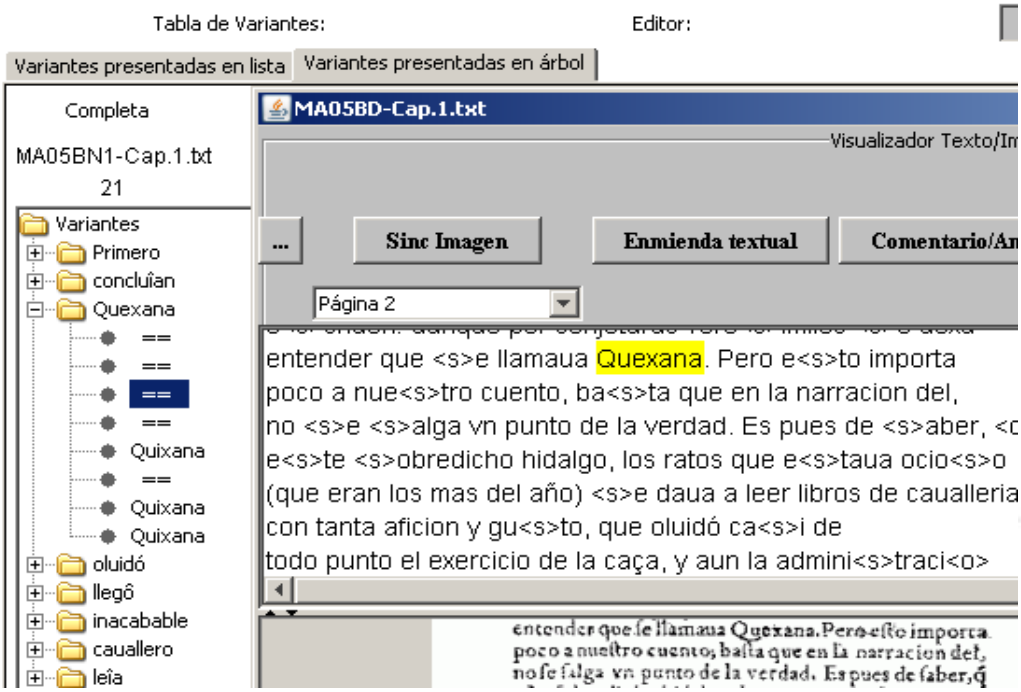


ISSN: 1594-378X

2. *Indice de variantes*: genera una lista de las variantes identificadas y provee interactivamente diferentes representaciones visuales de las mismas.

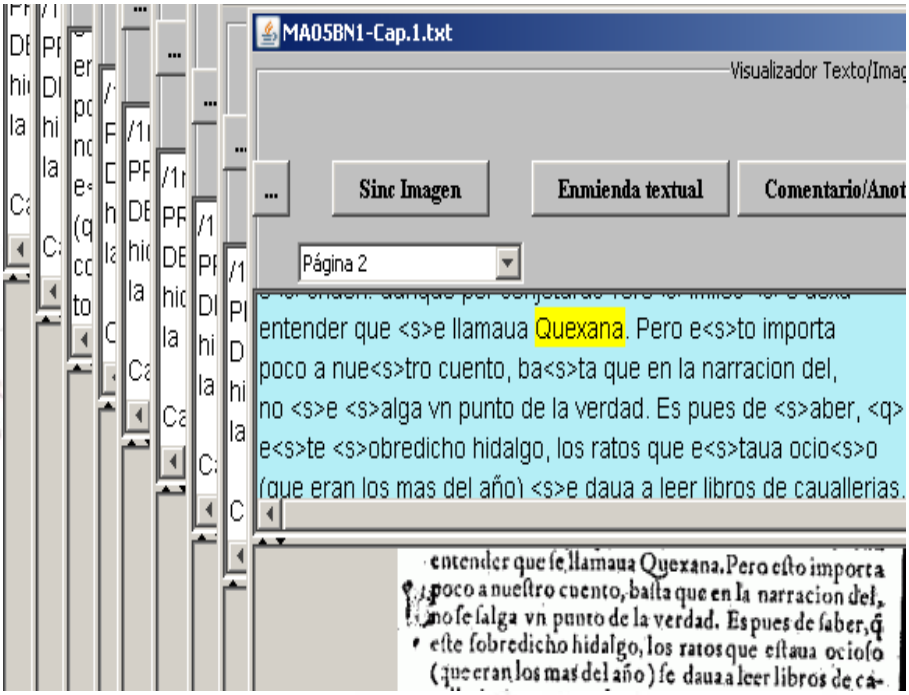


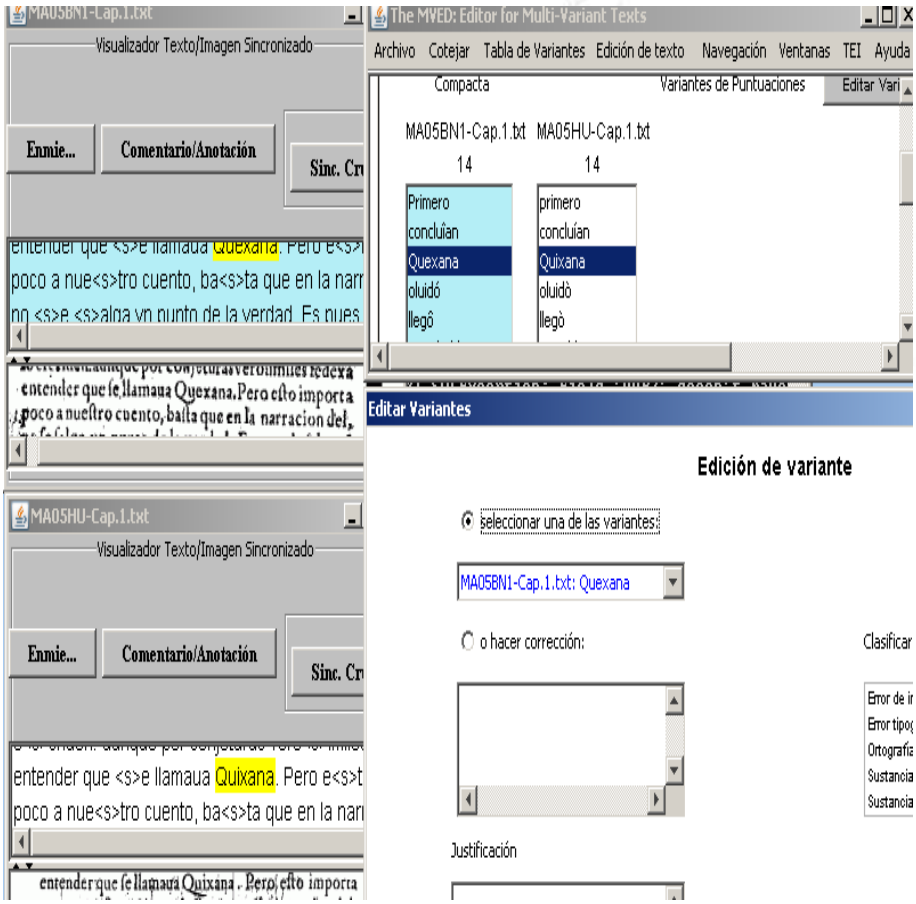
Sincronizador de texto-imagen: utiliza puntos de sincronización previamente programados entre el texto electrónico y la imagen digital correspondiente de cada uno de los textos del cotejo.



3. *Visualizador dual de documentos*: muestra el texto y la imagen juntos, ayudando al usuario en el proceso de localizar variantes en las ediciones seleccionadas.

4. *Módulo de anotación*: permite la clasificación, edición y anotación de variantes, así como la inclusión de comentarios y referencias bibliográficas en el proceso de edición y la anotación general del texto.

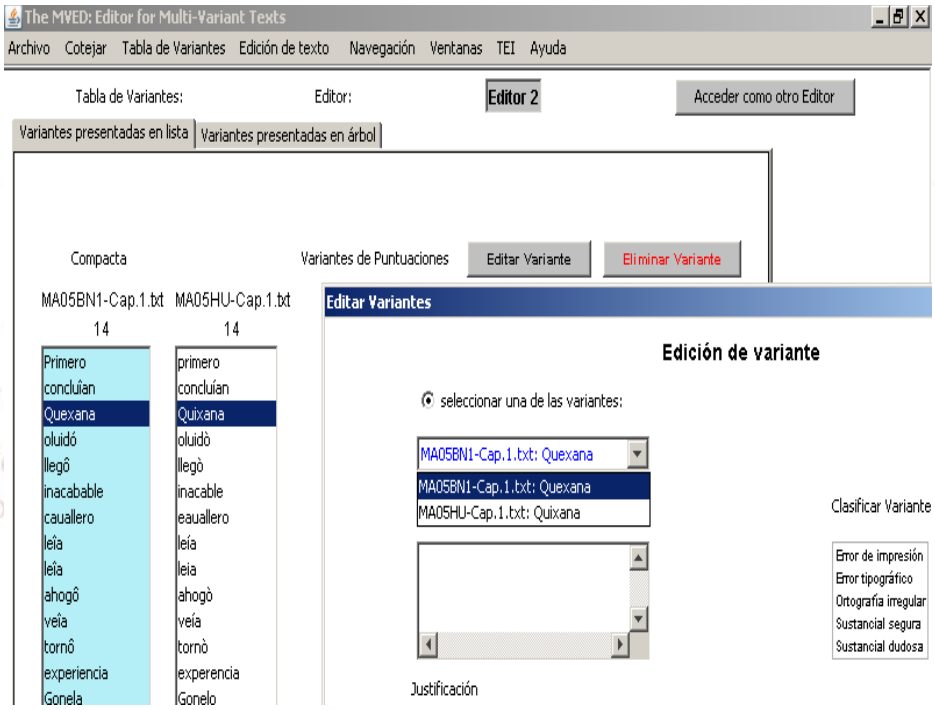




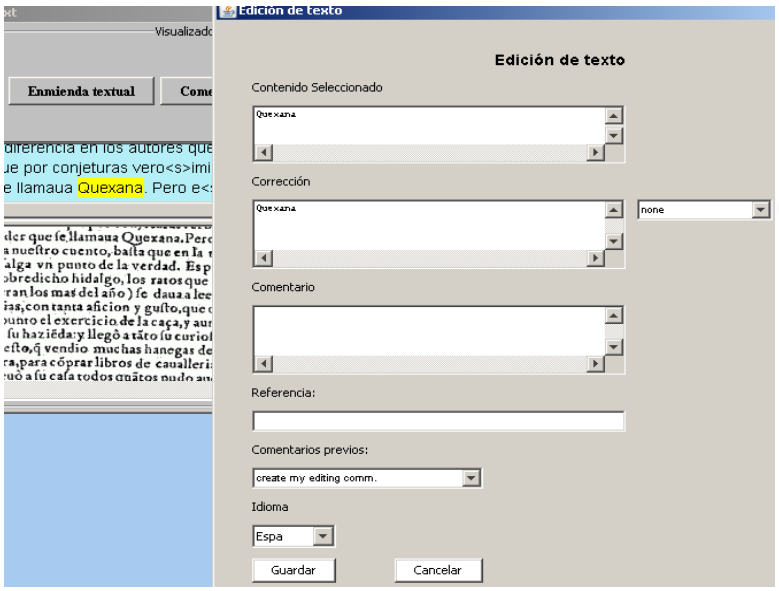
ISSN: 1594-378X

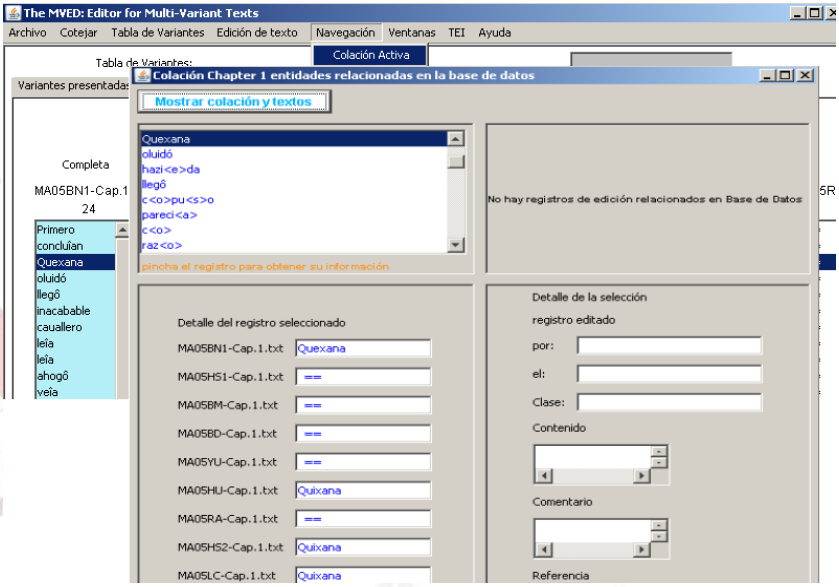
5. *Módulo de edición y enmienda*: realiza las correcciones y crea los enlaces hipertextuales correspondientes en la base relacional de datos.

6. *Interfaz para hojear entidades de datos*: provee al editor como referencia acceso actualizado al estado de la sesión de cada cotejo en cualquier momento dado en todos sus aspectos.



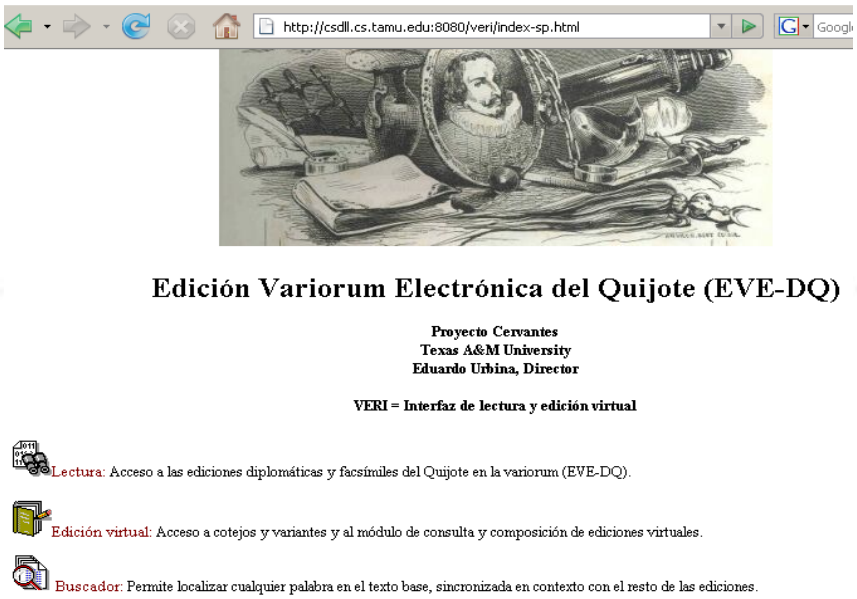
Cabe señalar que el sistema puede ser utilizado por uno o más editores independientemente y permite la incorporación de anotaciones o comentarios históricos de previos editores. Por otra parte, si bien todos los módulos y herramientas del MVED son utilizados conjuntamente a partir del momento inicial de cotejo, el 'Visualizador dual de documentos documentos' y el 'Sincronizador texto-imagen' pueden ser empleados con independencia del proceso de cotejo.





El módulo de lectura y edición virtual o VERI es una interfaz interactiva accesible a través de la WWW capaz de proveer acceso individual selectivo a las bases de datos textuales, gráficas y documentales de la *EVE-DQ*.[20] Se trata de una herramienta que en términos generales hace posible:

1) el acceso a los resultados de los cotejos del texto base con el resto de los ejemplares/ediciones en la colección efectuados por el MVED;



20 El diseño inicial de la VERI y sus funciones fue presentado en el curso sobre *Bibliotecas y Universidades* organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, en noviembre del 2002: "Del texto al hipertexto: la biblioteca digital y el *Proyecto Cervantes*," *Del texto al hipertexto: las bibliotecas universitarias ante el reto de la digitalización*, Francisco Alía, Coord. (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004) 141-65.

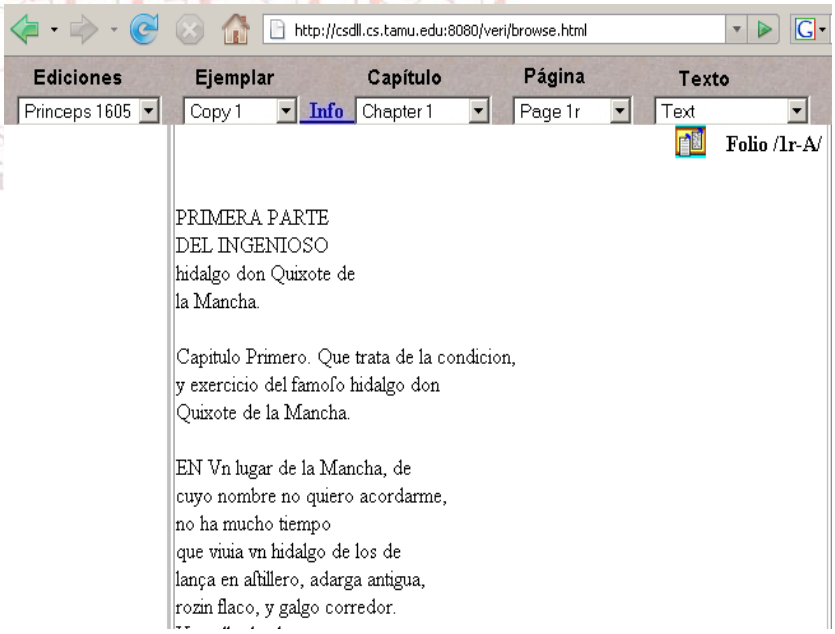
ISSN: 1594-378X

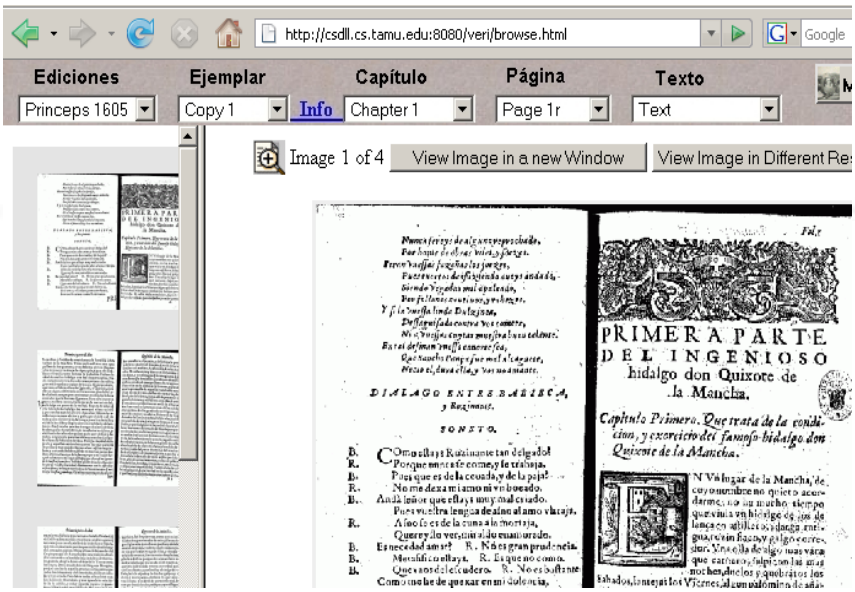
2) la visualización y acceso a los enlaces hipertextuales y a las bases de datos gráficas (facsímiles digitales), textuales y documentales generadas por el MVED durante el proceso de edición de uno o más editores, i.e., variantes, anotaciones, comentarios y referencias; y

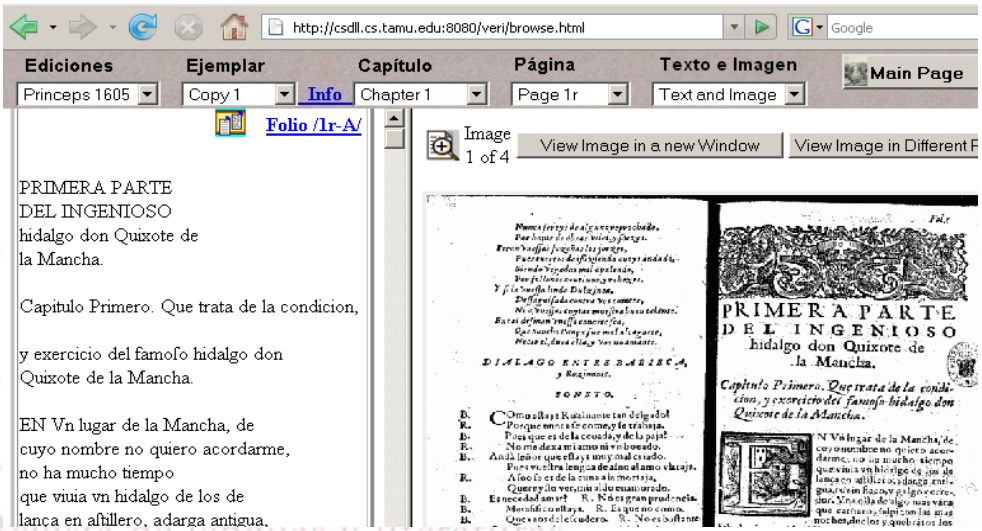
3) componer ediciones virtuales personalizadas utilizando los materiales, entidades de datos y documentación editorial generados por el editor o editores; desde un facsímile digital a una edición *variorum* crítica.

Su diseño incluye en la actualidad las siguientes funciones, las cuales ilustramos a continuación:

1. Navegación de imágenes digitalizadas, textos electrónicos y de textos e imágenes sincronizadas según la edición, ejemplar, parte y capítulo.







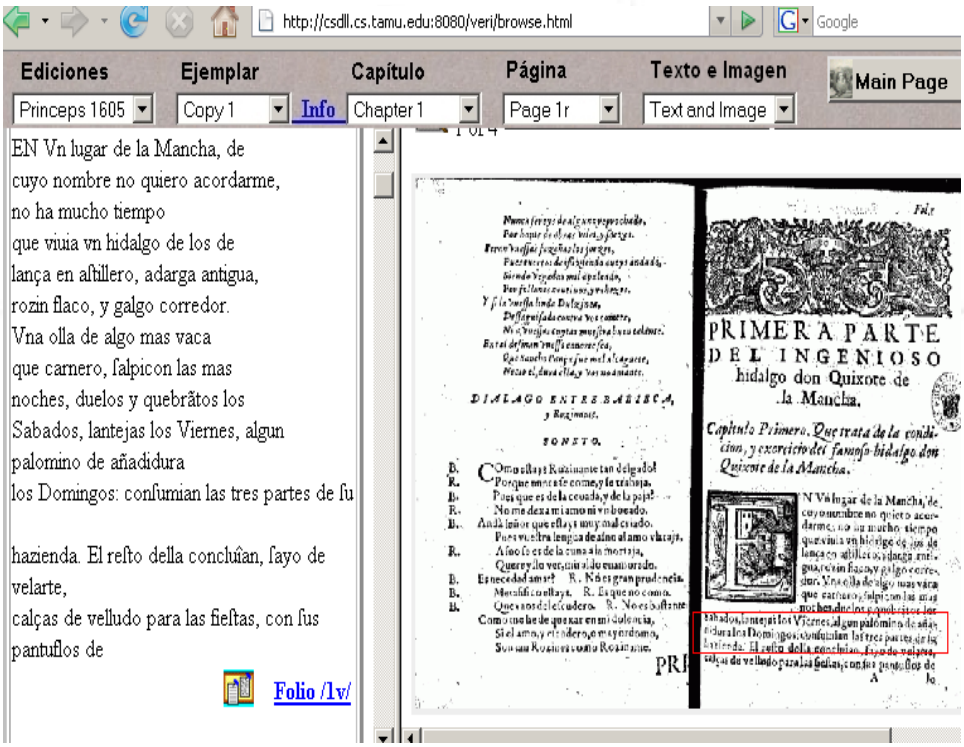
2. Visualización individual o en paralelo sincronizada de textos o imágenes.

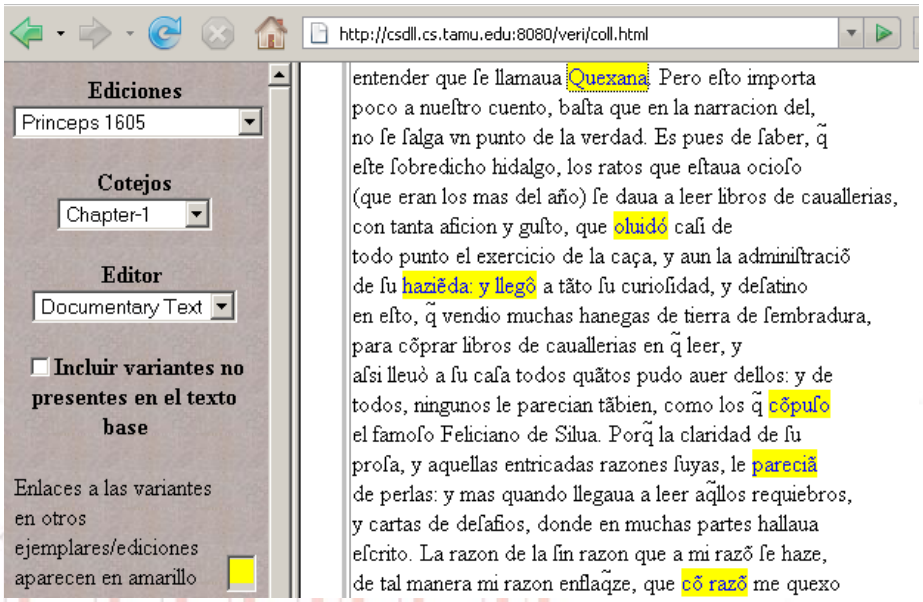
3. Visualización de textos en otra ventana para su comparación y consulta.

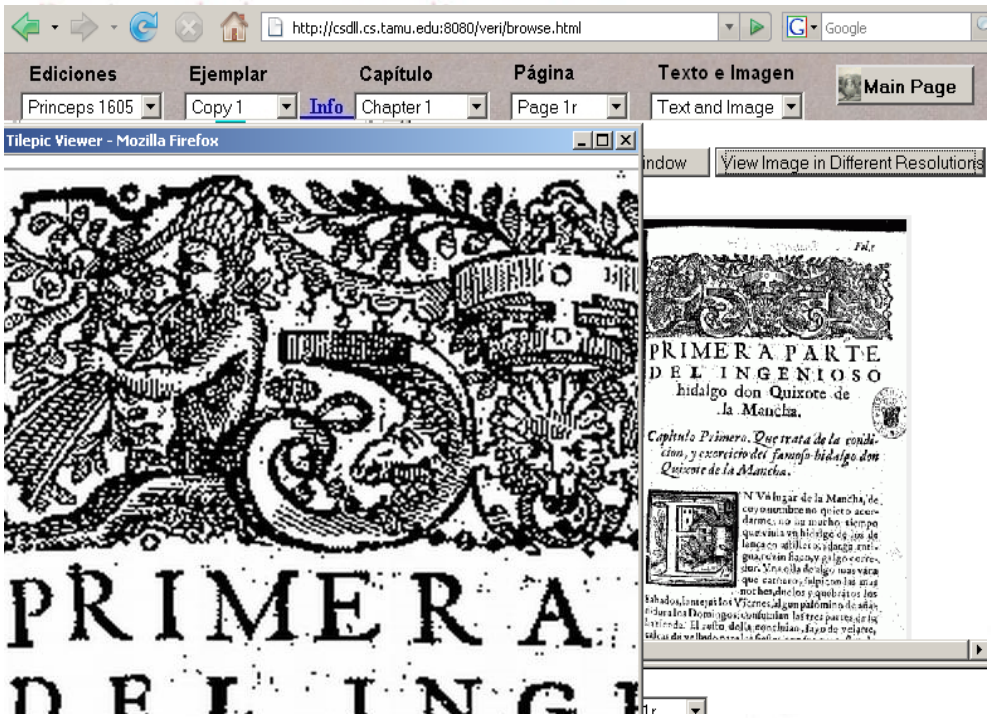
4. Copia e impresión de textos e imágenes por edición y capítulo.

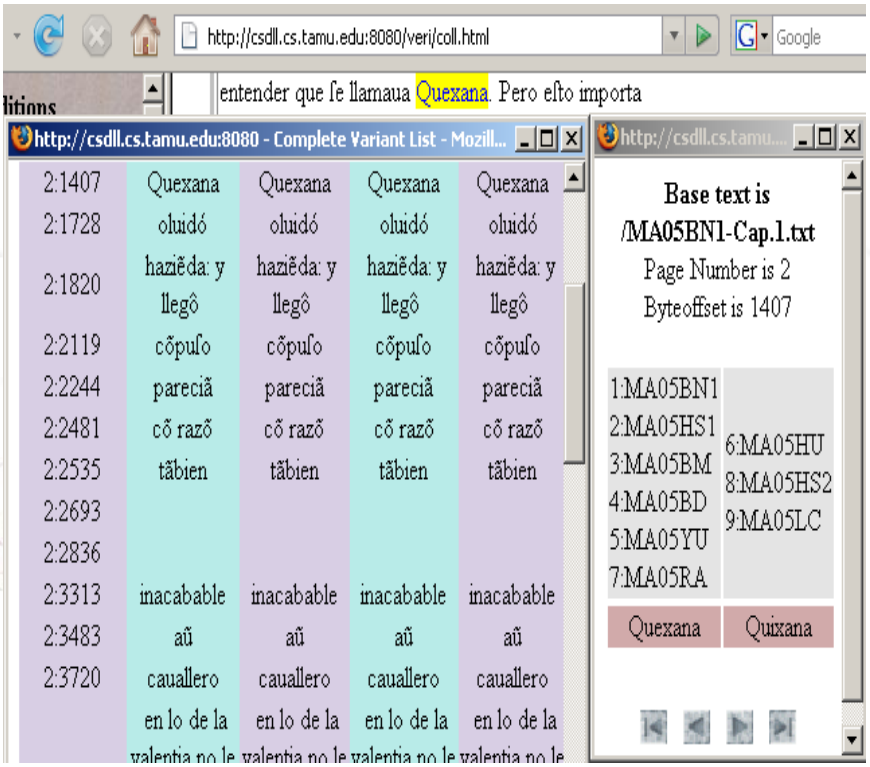
5. Búsqueda simple o avanzada de los textos electrónicos enlazados con los facsímiles digitales de todas las ediciones.

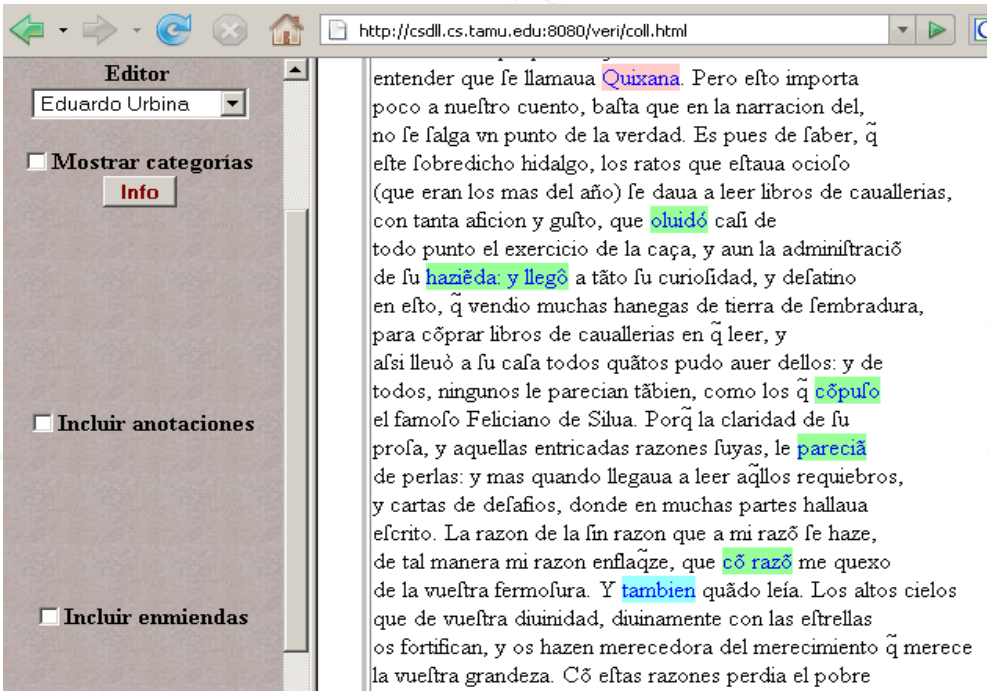
6. Visualización en *TilePick* con ampliación de imagen para facilitar y validar lecturas.




http://csdll.cs.tamu.edu:8080/veri/coll.html
Ediciones
Princeps 1605
Cotejos
Chapter-1
Editor
Documentary Text
Incluir variantes no presentes en el texto base
Enlaces a las variantes en otros ejemplares/ediciones aparecen en amarillo
entender que ſe llamaua Quexana. Pero eſto importa
poco a nueſtro cuento, baſta que en la narracion del,
no ſe ſalga vn punto de la verdad. Es pues de ſaber, q̃
eſte ſobredicho hidalgo, los ratos que eſtaua ocioſo
(que eran los mas del año) ſe daua a leer libros de cauallerias,
con tanta aficion y guſto, que oluidó caſi de
todo punto el exercicio de la caça, y aun la adminiſtraciõ
de ſu haziẽda: y llegô a tãto ſu curioſidad, y deſatino
en eſto, q̃ vendio muchas hanegas de tierra de ſembradura,
para cõprar libros de cauallerias en q̃ leer, y
aſsi lleuò a ſu caſa todos quãtos pudo auer dellos: y de
todos, ningunos le parecian tãbien, como los q̃ cõpuſo
el famoſo Feliciano de Silua. Porq̃ la claridad de ſu
proſa, y aquellas entricadas razones ſuyas, le pareciã
de perlas: y mas quando llegaua a leer aq̃llos requiebros,
y cartas de deſafios, donde en muchas partes hallaua
eſcrito. La razon de la ſin razon que a mi razõ ſe haze,
de tal manera mi razon enflaq̃ze, que cõ razõ me quexo


http://csdll.cs.tamu.edu:8080/veri/browse.html
Ediciones
Princeps 1605
Ejemplar
Copy 1
Info
Capítulo
Chapter 1
Página
Page 1r
Texto e Imagen
Text and Image
Main Page
Tilepic Viewer - Mozilla Firefox
View Image in Different Resolutions
PRIMERA PARTE
DEL INGENIOSO
hidalgo don Quixote de
la Mancha.
Capitulo Primero. Que trata de la condicion, y exercicio del famoso hidalgo don Quixote de la Mancha.
PRIMERA





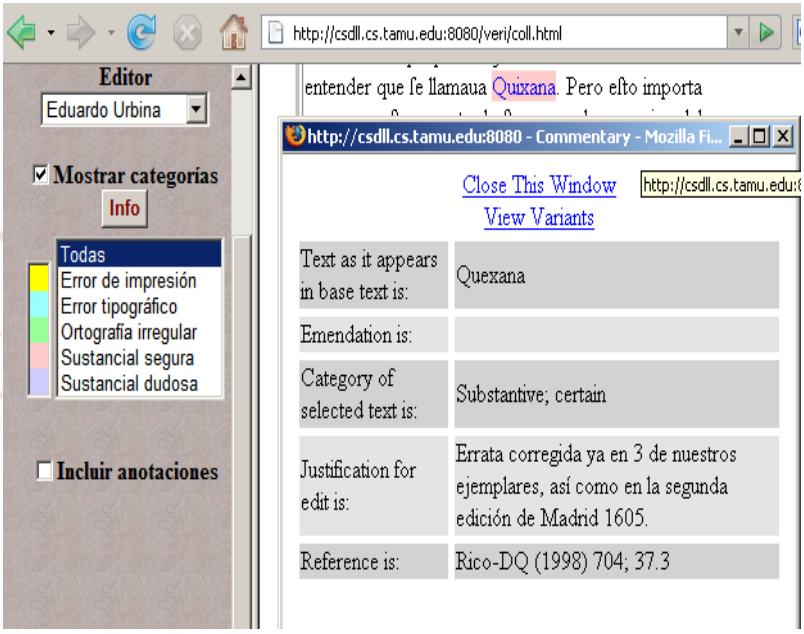
7. Presentación de la edición diplomática con visualización de todas sus variantes y enlaces hipertextuales.

8. Presentación del texto de la edición diplomática editado por uno o más editores y composición interactiva de ediciones virtuales a partir de los cotejos, textos

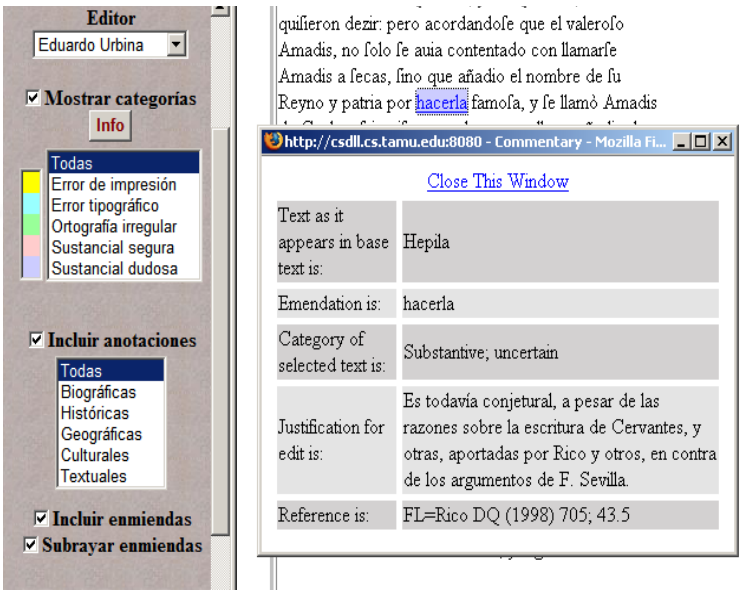
http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

base, variantes clasificadas, enmiendas y anotaciones editoriales generadas en el MVED.

Durante los años siguientes iremos introduciendo mejoras tanto en el programa de cotejo como en el de edición, incorporando el resto de las ediciones, y desarrollando herramientas adicionales que permitan el análisis estadístico de las variantes así como su representación gráfica por ediciones y capítulos.



En otra etapa posterior esperamos contar con la participación de otros editores, al tiempo que consideraremos la posibilidad de incluir las anotaciones y comentarios de ediciones históricas clave como las de J. Bowle y R. Schevill y A. Bonilla. Por último, nuestro objetivo es llevar acabo asimismo una *variorum* visual integrando a la *variorum* textual el archivo hipertextual de las ilustraciones del *Quijote* que venimos creando desde el 2001, accesible ahora de manera independiente (http://dqi.tamu.edu).



http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

La novela contemporánea española: ejemplos de traducción entre lenguas afines (español e italiano)

MARIA CONSOLATA PANGALLO
Università degli Studi di Torino

1. BREVES REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN.

El propósito que deseo manifestar aquí es el de proponer algunos ejemplos de traducción en los cuales se intenta marcar la perspectiva actual del traductor y algunas entre las muchas dificultades que se pueden encontrar en el acto de la traducción. Como afirma Amparo Hurtado Albir, hay que recordar que las traducciones entre lenguas afines no resultan más fáciles con respecto a las traducciones entre idiomas más lejanos[1].

Es justamente al realizar una traducción desde una lengua cercana cuando se presentan más dificultades, y esto porque la traducción no es: "*une opération de langue a langue mais une opération de sens à sens*" (Hurtado Albir, 1990: 206). Y si la traducción no es una operación entre lenguas, sino más bien se realiza a nivel de sentido, las similitudes lingüísticas pueden crear una contaminación exagerada entre idiomas e impedir el desarrollo de las fases de la traducción:

> La proximité des langues, bloquant la séparation nette entre les deux, freine le développement successif des phases (comprensión-déverbalization-réexpression) et le traducteur peut succomber au piège de traduire la langue sans interpréter le texte (Hurtado Albir, 1990: 206).

Con "fases de la traducción" me refiero a lo que Hurtado Albir considera una triple perspectiva de la traducción: a) como acto de comunicación, b) como operación textual y c) como actividad cognitiva.

En primer lugar se considera la traducción como acto de comunicación; su finalidad es comunicativa: "Se traduce para comunicar, para traspasar la barrera de incomunicación debida a esa diferencia lingüística y cultural; la traducción tiene, pues, una finalidad comunicativa" (Hurtado Albir, 2001: 28). La acción de reproducir o reformular un texto en otra lengua y cultura, no sólo incluye el aspecto estrictamente lingüístico, sino también las intenciones comunicativas que están detrás de la lengua.

En segundo lugar la traducción es una operación textual, que se realiza entre textos y no entre lenguas, y esto quiere decir que hay que tener en cuenta los elementos internos y los mecanismos de un texto. Entre los elementos internos, la coherencia y la cohesión textual; y sobre todo, los diferentes tipos y géneros textuales. Sin entrar en las problemáticas relativas a los géneros textuales y a los ámbitos temáticos, es evidente que son muy distintos los rasgos específicos de un texto literario, de un texto técnico (económico, médico, jurídico, etc.) o un texto general (periodístico, de información general, publicitario, etc.).

En nuestro caso, en los ejemplos que voy a proponer, nos encontramos con problemáticas traductivas relativas a textos literarios. Amparo Hurtado Albir describe de la siguiente forma las características más evidentes que hay que tomar en consideración en el momento de traducir un texto literario:

[1] Hurtado Albir, Amparo (1990) *La notion de fidélité en traduction*, Parigi, Didier Érudition.

> En efecto, en los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico-formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto el lenguaje general y son creadores de ficción, Además, los textos literarios se caracterizan porque pueden tener diversidad de tipos textuales, de campos, de tonos, de modos y de estilos. Así pues, pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales, etc.), integrar diversos campos temáticos (incluso de los lenguajes de especialidad), reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tonos textuales, alternar modos diferentes […] y aparecer diferentes dialectos (sociales, geográficos, temporales) e idiolectos […]. Todas estas peculiaridades caracterizan la traducción de esos textos y condicionan el trabajo del traductor (Hurtado Albir, 1990: 63).

El aspecto que plantea más dificultades al traducir un texto literario es la unicidad de cada obra literaria. Como sugiere Lorenza Rega, el traductor literario "*si trova in prima istanza davanti alla difficoltà data dall'impossibilità di individuare delle regolarità ad esempio di tipo morfosintattico o lessicale all'interno di opere letterarie di autori diversi anche viventi nella stessa epoca […]*" (Rega, 2001: 51). Y podríamos añadir que estas dificultades se presentan también en el interior de la producción de un mismo autor.

La tercera perspectiva a la que aludimos antes es la traducción como actividad cognitiva. O sea, comprensión del texto por parte del traductor, como proceso mental para entender el sentido del texto, colocarlo en su contexto y para luego reformularlo con los medios de otra lengua. Para seguir con las reflexiones de Amparo Albir: "Se trata de interpretar primero (el texto, el contexto, la finalidad de la traducción), para comunicar después" (Hurtado Albir, 2001: 41).

Los estudios sobre traductología de los últimos años evidencian como la situación del traductor ha cambiado mucho y, sobre todo, ponen de manifiesto la perspectiva más amplia que ha adquirido esta disciplina. El acto traductivo presenta peculiaridades no sólo relativas a aspectos lingüísticos, sino también extralingüísticos y culturales. Entre los especialistas, Paola Faini nos describe la importancia de los aspectos culturales relativos a la traducción[2]. Ella considera la traducción como algo mucho más amplio respecto al hecho lingüístico, es decir, al simple pasaje de un idioma a otro:

> L'atto del tradurre […] comporta, oltre al confronto tra due sistemi linguistci diversi, anche il confronto tra due culture diverse. Se la comprensione testuale, in tutte le sue implicazioni, rappresenta l'obiettivo primario della traduzione, il raggiungimento di tale obiettivo passa inevitabilmente attraverso il rispetto dei dati della cultura di partenza, e il conseguente loro inserimento nel contesto culturale di arrivo, affinché chi si accosta al testo tradotto non avverta l'imposizione di una cultura che potebbe essergli profondamente estranea (Faini, 2004: 17).

Una descripción panorámica y al mismo tiempo sintética de los estudios sobre traductología a partir de la segunda mitad del siglo XX, de los estudiosos que se han ocupado (y se ocupan) de traducción y de los principales cambios de perspectiva que se han producido, se puede encontrar en el volumen de la estudiosa noruega Siri Nergaard[3]. Además, este texto recoge una serie de importantes estudios sobre traducción publicados entre 1960 y 1990 por autores de relieve como Jurij Lotman, Roman Jakobson, Gideon Toury, James Holmes, Jacques Derrida, Octavio Paz y otros.

Lo que me interesa subrayar en esta ocasión es el cambio de perspectiva (relativamente rápido) que se ha producido en traductología. A este respecto me refiero a la descripción que propone Nergaard sobre la evolución de los estudios de traducción. La estudiosa noruega

[2] Faini, Paola (2004) *Tradurre. Dalla teoria alla pratica.*, Roma, Carocci, pp. 16-18.
[3] Nergaard, Siri (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Milano, Bompiani.

ISSN: 1594-378X

reparte en tres principales períodos dichos estudios: un primer período (años 50-60) en el cual surgen los primeros estudios teóricos que se dirigen hacia un estudio descriptivo y sistemático de la traducción. Este período generalmente se define como "ciencia de la traducción". El campo de interés de los estudiosos (generalmente lingüistas) es el pasaje de una lengua a otra, casi no se considera el texto y menos todavía los aspectos extralingüísticos y extratextuales. En los mismos años 50-60 Roman Jakobson[4] publica un artículo muy conocido, en el cual describe tres tipologías de traducción debidas al hecho de que el signo lingüístico se puede interpretar en tres maneras: según se traduzca en la misma lengua, en otro idioma, o en un sistema de símbolos no lingüísticos.

El primer tipo es la traducción endolingüística, o reformulación, que se realiza entre un hablante y un destinatario que hablan el mismo idioma por medio de otros signos lingüísticos. El segundo tipo es la traducción intrelingüística, que es la interpretación de signos lingüísticos mediante otro idioma, y es lo que tomamos en consideración aquí. El último tipo es la traducción intersemiótica o trasmutación, que consiste en interpretar los signos lingüísticos por medio de un sistema de signos no lingüísticos.

Entre los primeros estudios sobre traducción, no puede olvidarse a George Mounin, que ofrece una visión muy completa sobre la disciplina, empezando por una descripción histórica (a partir de los orígenes) para llegar a las principales teorías a él contemporáneas. A continuación Mounin comenta las primeras reflexiones sobre la traducción, repartiéndolas por áreas geográficas en las que nacen y se desarrollan; luego describe y clasifica la traducción según las tipologías de los textos (traducción técnica, literaria poética, teatral, etc.) y, finalmente, describe también las figuras del intérprete y del traductor.

Pero, lo que más nos interesa es que Mounin subraya como el problema mayor en la traducción siempre ha sido y sigue siendo la fidelidad:

> […] il grande problema teorico che dominerà la trduzione per duemila anni: se bisogna essere fedeli alle parole del testo (traduzione letterale) o al pensiero contenuto nel testo e si tratta allora della traduzione libera o letteraria, dell'adattamento, della «bella infedele». (Mounin, 1965: 31)

En las décadas de los años '70 y '80 empieza a cambiar la perspectiva: el campo de investigación ya no es sólo la lengua sino los textos en su entereza, y también los textos literarios. Se empieza a analizar el proceso traductor: si antes la actitud era teórica, con finalidad de establecer normas y criterios científicos para la práctica, ahora se estudia el fenómeno de la traducción en sí, para entender el acto traductivo. Ya no se intenta reducir la traducción a reglas de equivalencias lingüísticas, sino que se identifican y estudian los elementos que actúan en la traducción. En traductología se realiza una evolución paralela a la de la lingüística textual, se pasa del análisis de la palabra y de la frase al análisis del texto.

Gideon Toury[5] aclara muy bien que un cambio importante de perspectiva se debe al mayor interés de los estudiosos por las relaciones intertextuales con respecto a las interlingüísticas.

La tercera generación a la que alude Nergaard identifica a los estudiosos y los trabajos que se han desarrollado en los últimos veinte – treinta años. La disciplina ya no se define como ciencia o como teoría, sino más bien como ámbito de estudio. Justamente por su carácter tan

[4] Jakobson, Roman (1966) Aspetti linguistici della traduzione, in *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, pp. 56-64. Este artículo salió por primera vez en Brower, Reuben Arthur (ed.) (1959) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 232-239.

[5] Cfr. Toury, Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation,* Tel Aviv, The Porter institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, pp. 11-18.

ISSN: 1594-378X

amplio algunos estudiosos definen este período como *Translation Studies*[6]. James Holmes en su *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* dedica un entero capítulo a la descripción de *The Name and Nature of Translation Studies*, y después de unas reflexiones sobre la terminología, habla de *Translation Studies* como un campo de estudios:

> As a field of pure research […] translation studies thus has two main objectives: (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the Word of our experience and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted. (Holmes, 1988:71).

Holmes reparte en dos ramas los estudios, según sus objetivos: 1) la *descriptive translation studies*, que es la parte de la disciplina que analiza y describe la traducción en sus aspectos concretos (como acto subjetivo), 2) la *theoretical translation studies*, que es la rama de estudios relativa a las normas que permiten explicar los fenómenos con traductivos (Holmes, 1988: 71).

Entre los aspectos que se describen, lo que me parece importante subrayar es que actualmente la traducción se considera y se define por encima de todo como acto de comunicación entre culturas. (Pym, 1992; Lefevere, 1992b). Esto quiere decir que al momento de traducir hay que tener en cuenta no sólo el texto sino y sobre todo los contextos: tanto él de salida como el de llegada.

A este proposito Ginfranco Folena en 1991 decía: "ogni civiltà nasce da una traduzione […] almeno a partire dal latino la nozione del tradurre assume un'importanza fondamentale nel costituirsi di nuove tradizioni linguistico-culturali" (Folena, 1991:7). Algunos años después, en 2004, Paola Faini sigue con el mismo planteamiento:

> L'atto del tradurre, in questa visione che lo colloca in un contesto assai più ampio di quello puramente linguistico, va ben al di là di un processo meccanico o di un semplice trasferimento. Esso comporta, oltre al confronto tra due sistemi linguistici diversi, anche il confronto tra due culture diverse (Faini, 2004: 17).

La estudiosa insiste sobre el hecho de que en un primer momento se debe conocer y comprender el texto en su lengua y cultura de origen, y después hace falta insertar el texto en el contexto cultural de la lengua de llegada:

> Se la comprensione testuale, in tutte le sue implicazioni, rappresenta l'obiettivo primario della traduzione, il raggiungimento di tale obiettivo passa inevitabilmente attraverso il rispetto dei dati della cultura di partenza, e il conseguente loro inserimento nel contesto culturale di arrivo, affinché chi si accosta al testo tradotto non avverta l'imposizione di una cultura che potrebbe essergli profondamente estranea (Faini, 2004: 17).

Siempre con referencia a la relación entre traducción y cultura, Stefano Arduini marca la mayor importancia que, según él, debe tener el contexto del texto traducido y dice: "*Se tradurre significa adottare strategie di volta in volta diverse, si può allora tentare di riformulare il messaggio alla luce di una ricostruzione che però è sempre orientata dalla cultura in cui quella ricostruzione viene effettuata*" (Arduini, 2007: 31).

En concreto, muchas veces al momento de traducir nos encontramos con referencias a

[6] En efecto esta definición de los estudios sobre la traducción empezó a utilizarse ya a partir del congreso sobre traducción y literatura que se celebró en Lovaina en 1976, cuando André Lefevere propuso utilizarla para indicar el análisis de los problemas pragmáticos y teóricos de la traducción (incluyendo la traducción literaria y no literaria, oral y escrita); aunque hay que recordar que el término lo utilizó por primera vez James S. Holmes.

ISSN: 1594-378X

situaciones históricas o culturales que pueden presentar dificultades de reproducción en el texto de llegada y en el contexto del lector último. A veces nos vemos obligados a "perder" algo y por lo tanto a intentar "compensar" la perdida con alguna información. He utilizado aquí la terminología que propone Umberto Eco cuando habla de esta problemática relativa a la traducción:

> Ci sono delle perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se i casi del genere intervengono, poniamo, nel corso di un romanzo, il traduttore ricorre all'ultima ratio, quella di porre una nota a piè di pagina […]. Un esempio di perdita assoluta è dato da molti giochi di parole[…]. Per fortuna questi casi non sono frequentissimi. Nella maggior parte degli altri casi intervengono problemi di perdita, sempre parziale […] a cui possono essere fatti corrispondere dei tentativi di compensazione (Eco, 2003: 95-96).

Hablando de pérdidas y compensaciones es inevitable volver a las problemáticas relativas a la fidelidad en la traducción. Umberto Eco respecto a este tema pone en evidencia su concepto muy personal de traducción fiel con estas palabras:

> Ma il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione e che debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato. (Eco, 2003: 16)

Hay que tener en cuenta que Eco habla desde una perspectiva muy particular, o sea, como autor de obras que han sido traducidas a muchos idiomas, y que él mismo puede comprobar si y como se ha respetado la intención del autor. Justamente por este motivo el estudioso diferencia entre fidelidad al texto y fidelidad al autor; según él, lo que es importante es la fidelidad para recrear la intención del texto y no la del autor.

Una posición parecida respecto al concepto de fidelidad en la traducción se encuentra en Hurtado Albir, que así describe el termino: "fidelidad expresa únicamente la existencia de un vínculo entre un texto original y su traducción, pero no la naturaleza de ese vínculo; hace falta, pues, caracterizarlo" (Hurtado Albir, 2001: 202).

La estudiosa centra el problema en el traslado del sentido de un texto a otro y no en su aspecto lingüístico. Es una fidelidad al sentido del texto y no al texto: "[…] propugnamos el principio de la fidelidad al sentido; este principio se concretiza en fidelidad a lo que ha *querido decir* el emisor del texto original, a los mecanismos propios de la lengua de llegada y al destinatario de la traducción" (Hurtado Albir, 2001: 202).

Adaptando la línea de la misma Hurtado Albir, podemos notar que en la fase de la comprensión de un texto se concretiza el primer parámetro de fidelidad: "La fidélité à l'original ne se situe pas au niveau des mots, ni du contenu, ni de l'époque, mais au niveau du vouloir dire de l'auteur, genèse du sens qu'ils transmettent. [...]" (Hurtado Albir, 1990: 115). O sea, la fidelidad en primer lugar debe realizarse con respecto al sentido del texto, que es la intención del autor, su *vouloir dire.* Pero, la traducción también tiene que ser fiel a la lengua de llegada del texto y al destinatario de la traducción: "Si l'on ne reste fidèle qu'à un seul de ces paramètres et qu'on trahit les autres, on ne sera pas fidéle au sense. Une traduction qui n'est pas Claire pour son destinataire ou qui présente des erreurs de langue n'est pas une traduction fidèle au sense"(Hurtado Albir, 1990: 118).

Es evidente que en el intento de realizar una fidelidad al texto original participan: a) la subjetividad del traductor, b) la historicidad (como contexto histórico y cultural) y c) la funcionalidad del texto (finalidad de la traducción). En los últimos años el concepto de

fidelidad ha sido estudiado e interpretado bajo distintas perspectivas por los estudiosos de traductología, pero estas indicaciones generales me parecen ya de por sí suficientes.

2. EJEMPLOS DE TRADUCCIÓN DEL ESPAÑOL AL ITALIANO.

En concreto los ejemplos que propongo ahora se refieren a fragmentos de novelas contemporáneas españolas y sus traducciones al italiano. Tratándose de literatura contemporánea, no tomo en consideración en este caso los problemas y los estudios que se refieren a la distancia temporal entre una obra original antigua y su traducción moderna[7].

He repartido las problemáticas en dos grupos: el primero está relacionado con las cuestiones extralingüísticas (temáticas y culturales), el segundo con los aspectos más estrictamente lingüísticos (a nivel léxico, morfológico, estilístico y textual)[8].

2.1 Referencias culturales y temáticas.

Dentro del primer grupo de problemáticas he tomado en consideración algunos ejemplos de referencias culturales, literarias (directas e indirectas) y temáticas que he encontrado en la novela contemporánea española y su posible reproducción en el texto traducido al italiano. Estas referencias pueden manifestarse tanto a nivel de la novela en su entereza, como en algunos lugares concretos del texto.

Como primer ejemplo quiero considerar la novela de Arturo Pérez-Reverte *El capitán Alatriste*[9]. Esta novela está ambientada en la Madrid del siglo XVII y presenta muchas referencias históricas y culturales a la época que describe; aunque en el interior de la ficción narrativa, la novela está rica de referencias a personajes históricos y literarios realmente existidos y a lugares concretos de la ciudad de Madrid (calles, palacios, etc.). Además de estas referencias puntuales y explicitas, el destinatario de la obra original puede encontrar en seguida la presencia de una fuerte intertextualidad que el autor crea con la literatura picaresca. El aspecto intertextual se manifiesta a dos niveles: en primer lugar a nivel lingüístico (hay fragmentos que parecen ser un calco de algunas frases del *Lazarillo de Tormes*); el segundo elemento intertextual se produce a nivel de contenido narrativo: se describen personajes y circunstancias narrativas muy parecidas a algunas de los productos de la literatura picaresca. Ambos casos son difíciles de comprobar para un destinatario de otro país (en nuestro caso italiano) extraño a la literatura y la cultura española. Veamos un ejemplo muy evidente de la relación intertextual entre *El capitán Alatriste* y el *Lazarillo de Tormes*:

> Mi padre fue el otro soldado español que regresó aquella noche. Se llamaba Lope Balboa […] lo mataron de un tiro de arcabuz en un baluarte de Jülich […].
> Ésa es la razón de que, a punto de cumplir los trece años, mi madre me metiera una camisa, unos calzones, un rosario y un mendrugo de pan en un hatillo, y me mandara a vivir con el capitán, aprovechando el viaje de un primo suyo que venía a Madrid. Así fue como entré a servir, entre criado y paje, al amigo de mi padre (Pérez-Reverte, 1996: 3)[10].

---

[7] De los problemas de lejanía temporal entre un texto antiguo y su posible traducción moderna hablan muchos autores, en particular me parecen interesantes las reflexiones de: Eco, 2003: 161-195; Hurtado Albir, 200: 597-606; y Rega, 2001: 61-89.

[8] No he tomado en consideración las problemáticas relativas a textos no literarios (géneros textuales especializados: técnicos, científicos, juridico, etc.)

[9] Pérez-Reverte, Arturo (1996) *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara.

[10] La traducción italiana es: *Mio padre era l'altro soldato che tornò indietro vivo quella notte. Si chiamava lope Balboa […] venne colpito mortalmente da un colpo di archibugio in un baluardo di Jülich […]. E per questo motivo, quando stavo ormai per compiere il mio tredicesimo anno, mia madre mi mise una camicia, un paio di calzoni, un rosario e un tozzo di pane secco*

ISSN: 1594-378X

Las referencias creadas con personajes, objetos simbólicos y situaciones descritas en el *Lazarillo* son evidentes. Para empezar, comparamos la edad de los personajes: "Pues siendo yo niño de ocho años […]"(*Lazarillo*, 1554: 117). Sabemos que Lázaro iba a tener pocos años más cuando la madre le enviara a vivir con su primer amo, justo el tiempo para que naciera y empezara a andar su "hermanico", o sea algo muy cercano a los trece años de Íñigo Balboa. Luego encontramos el tema de la madre viuda porque el marido (y padre del personaje indicado) había muerto en batalla y por tanto ella entrega el hijo a los cuidados de un amo. A este propósito, recordamos la palabras de Lázaro: "En este tiempo vino a posar al mesón un ciego […] y ella me encomendó a él, diciéndole cómo era hijo de un buen hombre, el cual, por ensalçar la fe, avía muerto en la de los Gelves […]". Podemos notar como en ambos casos los padres han muerto en batalla y se indica con precisión el lugar: Jülich y Gelves, además las dos batallas se combatieron fuera de España. Las descripciones de los personajes, sus familias y las situaciones que viven presentan parecidos evidentes. Finalmente, el ciego le recibe a Lázaro "no por moço sino por hijo. Y assí le començé a servir y a adestrar a mi nuevo y viejo amo" (*Lazarillo*, 1554: 117[11]). Asimismo Íñigo: "entré a servir, entre criado y paje". Nótese cómo Pérez-Reverte crea un enlace también a nivel oracional para describir la relación entre el personaje y su amo, hasta utilizando el mismo verbo "servir".

Entre los objetos que se lleva Íñigo Balboa encontramos un rosario y un mendrugo de pan. Como se sabe, el pan (aludiendo al pan eucarístico) es un elemento fuertemente connotativo en el *Lazarillo de Tormes* y tiene un valor simbólico muy fuerte en la narración. Y podríamos seguir con otros puntos de contacto que se realizan entre los textos, pero no nos interesa ahora profundizar en el tema de la intertextualidad, sino de la reproducción en la traducción.

La traducción italiana que publica la editorial Tropea, al cuidado de Roberta Bovaia, funciona de manera correcta tanto a nivel de sentido de la traducción como a nivel lingüístico y muestra total fidelidad al original. El problema es que la "perdida" (para seguir con la terminología de Eco) en este caso es absoluta y se produce en un segundo nivel de lectura puesto que las referencias literarias son muy difíciles de recrear porque casi todas son implícitas. La única solución sería poner una nota explicativa del traductor en la versión italiana que informase sobre las numerosas referencias a la literatura española de Siglo de Oro[12]. Claramente, las referencias a personajes concretos se pueden resolver de manera mucho más simple según los casos: o con breves notas a pie de página (para los personajes menos conocidos), o simplemente dejando el nombre que aparece en el texto original. No me parece una solución idónea para esta novela buscar equivalencias en otros personajes (históricos o literarios) que pertenecen a la cultura del texto de llegada (como sugiere, en algunos casos, Umberto Eco).

Un segundo ejemplo de problemas extralingüísticos está representado por las referencias que se realizan a nivel oracional o únicamente de significante; además de simples referencias a personajes históricos o literarios o a acontecimientos históricos reales. Estos casos permiten más posibilidades de compensación. Un ejemplo de aparición en la misma frase de una referencia cultural y otra estrictamente literaria lo podemos encontrar en la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett, cuando la protagonista habla con un personaje gallego:

---

in un fagotto, e mi mandò a vivere con il capitano, approfittando del fatto che un suo cugino doveva venire a Madrid. E fu così che entrai a servizio, un po' come domestico e un po' come paggio, dell'amico di mio padre (Pérez-Reverte, 2001a: 11).

[11] Para las citas al *Lazarillo de Tormes* utilizo la edición moderna a cura de Aldo Ruffinatto: Aldo Ruffinatto (ed.) (2001) *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.

[12] Aparecen por ejemplo, junto a los personajes de esta novela, Francisco de Quevedo y el Conde-Duque de Olivares; además el autor cita entre otros a Calderón de la Barca, a Lope de Vega, a Góngora.

ISSN: 1594-378X

Sonrió y me miró con cara pícara:
—La pongo a usted nerviosa, ¿verdad?, como soy cachazudo a la gallega…
Se me atragantó la saliva en la garganta y tuve que hacer un esfuerzo para no toser:
—¿Pero qué dice, hombre? ¡A mí me encanta lo gallego: el caldo, los paisajes, las muñeiras, Rosalía de Castro… casi todo, en fin! (Giménez Bartlett, 2007a: 265)

La traducción italiana que nos ofrece Maria Nicola, así reza:

Sorrise, e mi guardò con aria furba:
—La innervosisco, vero? Sono un gagliego con la testa quadra, io…
Mi andò la saliva di traverso e dovetti fare uno sforzo per non tossire.
—ma cosa dice? Io adoro tutto quel che è gagliego: le montagne, le mucche, il polpo… tutto, sa? (Giménez Bartlett, 2007b: 272)

No creo que las soluciones aquí propuestas por la traductora italiana puedan compartirse del todo. No es aceptable, en primer lugar, la traducción del adjetivo cachazudo, que en el texto de partida describe un rasgo del carácter del personaje que es la lentitud, y no tiene nada a que ver con el ser testarudo (*testa quadra*) que propone la traductora italiana. En segundo lugar, asistimos a un cambio radical de los rasgos típicos y representativos de Galicia con la eliminación de la referencia al personaje literario. Resultaría más correcto, pues, traducir de este modo:

Sorrise, e mi gurdò con aria astuta:
—La innervosisco, vero? Perchè sono lento come tutti i galiziani …
Mi andò la saliva di traverso e dovetti fare uno sforzo per non tossire.
—ma cosa dice? Io adoro tutto quel che è galiziano: lo stufato, i paesaggi, le danze, Rosalía de Castro… quasi tutto, in pratica!

El traductor, además, podría añadir una breve nota sobre Rosalía de Castro, indicando únicamente que es la autora más representativa del romanticismo en Galicia y sus señas de identidad.

Otro ejemplo de referencia a un hecho cultural de la España de hoy (y también del pasado) lo podemos encontrar en el artículo periodístico de Arturo Pérez-Reverte "Carta a un imbécil", en el volumen *Patente de Corso*[13]:

No llegarás a comerte las próximas uvas, porque de aquí a un año estarás muerto. Y cuando digo *muerto* quiero decir muerto de verdad, criando malvas para los restos. (Pérez-Reverte, 2004a: 107)

En este caso el problema lo plantea la referencia cultural a la costumbre española de comer los doce granos de uva para celebrar la llegada del año nuevo. Una posible solución podría ser la de transformar la alusión a las uvas en el día concreto al que el autor hace referencia:

Non arriverai a brindare al nuovo anno perché per quel momento sarai già morto. E quando dico *morto* intendo morto per davvero, concime per fiori per il resto dei tempi.

[13] Incluyo aquí también algunas citas a artículos de Arturo Pérez-Reverte que salieron en la revista *El País Semanal* (luego recogidos en volúmenes) porque estos escritos se suelen considerar como artículos que reflejan una prosa literaria, según afirma el crítico José Luis Martín Nogales. Él, además, coloca los artículos de Pérez-Reverte dentro de una fructífera tradición literaria española que se desarrolló en periódicos y revistas a partir de la segunda mitad del siglo XIX (cfr. Martín Nogales, 2003: 251-262).

ISSN: 1594-378X

Además en este mismo ejemplo encontramos una frase idiomática que es "criar malvas para los restos" para la cual la única solución es buscar una oración con un sentido equivalente en italiano. Como se sabe, el aspecto de las equivalencias[14] de sentido en la traducción es un tema central y muy estudiado, en particular en la traducción literaria.

2.2. Aspectos lingüísticos.

Entre los problemas lingüísticos que se plantean en el acto de traducción de novelas españolas contemporáneas es muy frecuente el uso de diferentes variedades diafásicas de la lengua, y, en particular el uso del registro coloquial en lo escrito. Como afirma Briz, en un texto que presenta un registro coloquial podemos constatar, a nivel léxico-semántico, lo siguiente:

> […] por un lado, el predominio de ciertas áreas temáticas relacionadas con hechos y problemas de la vida diaria y, por otro, la reducción y selección que sufre el léxico común. El uso restringido de unidades léxicas tiene como contrapartida el aumento de la capacidad significativa de algunas de éstas; de ahí, por ejemplo, la polisemia de muchas palabras, su empleo genérico". (Briz, 2001: 96)

Es el caso de Lorenzo Silva que a menudo introduce en sus novelas personajes que utilizan un registro coloquial, como puede comprobarse en algunos fragmentos de la novela *El alquimista impaciente*:

> Eh Vila. Prohibido hacer el puto chiste. A nosotros nos toca currar como negros. Los que se ponen ciegos de *pedrito* y de fino son los demás. (Silva, 2000: 102)

Roberta Bovaia, propone esta traducción:

> Eh, Vila. Proibito fare la fottuta ironia. A noi ci tocca sgobbare come negri. Sono gli altri che si rimpinzano di vinelli bianchi e secchi e di passiti andalusi (Silva, 2001: 110).

Son varios los elementos que reflejan aquí el registro coloquial: la expresión "el puto chiste", el verbo "currar", la perífrasis "ponerse ciego"[15].

En la traducción italiana se pierde la referencia connotativa creada por la frase hecha "ponerse ciego" (que a nivel denotativo equivale, en este caso, a emborracharse) y además la traductora transforma el *pedrito* (en cursiva en el texto original) en un genérico vino blanco perdiendo así la referencia al vino Pedro Ximénez, muy difuso y conocido en España. Dejaría entonces el nombre y la cursiva original, porque el contexto oracional permite que el destinatario italiano entienda la referencia a un vino particular aunque poco conocido en Italia:

> Eh Vila. Proibito fare la maledetta battuta. A noi ci tocca sgobbare come negri. Quelli che si sbronzano di pedrito e di vino andaluso sono gli altri.

[14] De la noción de equivalencia traductora hablan detalladamente Amparo Hurtado Albir (Hurtado Albir, 2001: 203-223), Umberto Eco (Eco, 2001: 26-29), Stefano Arduini y Ubaldo Stecconi (Arduini-Stecconi, 2007: 69-85).

[15] Entre los recursos que concurren a crear un nivel coloquial de la lengua Antonio Briz evidencia las perífrasis verbales y las locuciones creadas con *verba omnibus*: "palabras que sirven o se aplican a todo, pro-verbos, pro-sustantivos, pro-adverbios, pro-adjetivos, formas con un gran extensión significativa: tener, haber […]; cosa, eso, así […]" (Briz, 2001: 96).

ISSN: 1594-378X

En el mismo capitulo de esta novela de Lorenzo Silva encontramos otros lugares del texto en los que el autor reproduce el registro coloquial a través de frases hechas[16] y significantes que en la actualidad han adquirido nuevos valores semánticos:

> Qué bárbaro, Vila. Volar. Te estás volviendo muy señorito. ¿Por qué no te coges un coche y conduces un poco? [...]. No quiero pelearme con el del parque de automóviles, mi comandante. No sé si lo necesito para un día o para diez, y eso siempre les rompe los moldes. (Silva, 2000: 104)

> Fantastico, Vila. Volare. Stai diventando molto raffinato. Perchè non prendi invece una machina e guidi un po'? [...]. Non voglio dover litigare con il responsabile del parco macchine, signor comandante. Non so se mi servirà per un giorno o per dieci, e la cosa manda sempre all'aria tutti i suoi schemi. (Silva, 2001: 112)

El término "bárbaro" refleja una revitalización que se ha producido por cambio semántico en el español actual. La palabra, que en su origen significaba extranjero, generalmente con valor despectivo, en el español actual coloquial ha adquirido un valor marcadamente positivo (aunque puede usarse también con valor negativo, dependiendo del hablante y del contexto). Mientras que en italiano no se ha producido la misma revitalización y el término "bárbaro" sólo se usa con matiz negativo.

Además, tanto "volverse señorito", como "romper los moldes" son frases hechas muy comunes para la cuales es necesario buscar en italiano una locución que reproduzca una equivalencia de sentido:

> Fantastico, Vila. Volare. Stai diventando un signorino per bene. Perché non prendi una macchiana e guidi un po'? [...]. Non voglio litigare con l'incaricato del parco macchine, signor comandante. Non so se ne avrò bisogno per un giorno o per dieci, e questo rompe sempre i suoi piani.

Otro ejemplo de una marcada presencia de registro coloquial en lo escrito la volvemos a encontrar en los ya citados artículos de Arturo Pérez-Reverte. El mismo Antonio Briz, en sus trabajos sobre las variedades diafásicas de la lengua utiliza fragmentos de artículos que Arturo Pérez-Reverte ha publicado en el *Semanal* del País (Briz, 2005: 19). Veamos unos ejemplos de registro coloquial extraídos del artículo "Mejorando a Shakespeare" que aparece en la compilación *No me cogeréis vivo*:

> A veces pierdes demasiado tiempo explicándole a un fotógrafo que, aunque otros traguen, no estás dispuesto a dejarte retratar con un sombrero mejicano […]. Eso fue lo que dije. Soy perro viejo en el oficio […].
> Resulta que en el tinglado de ahora eso de largar es inevitable, y uno juega con lo que hay; poniendo cuando quiere, eso sí, ciertos límites. (Pérez-Reverte, 2006: 171-174).

Aquí podemos notar dos verbos y un sustantivo utilizados en su significado coloquial, se trata de: "tragar", "largar" y "tinglado"; y una metáfora lexicalizada: "perro viejo". La equivalencia de sentido, o fidelidad al sentido la podemos encontrar eligiendo entre términos en italiano con equivalentes significado, pero intentando mantener el nivel coloquial de la lengua. En estos casos es importante mantener no solo la equivalencia referencial de los

[16] Una descripción del recurso a las frases hechas y a las expresiones estereotipadas en el registro coloquial lo podemos encontrar en Vigara Tauste, Ana María (1992) *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos, pp. 256-264.

ISSN: 1594-378X

significantes, sino también la referencia connotativa creada por la variedad diafasica elegida por el autor, que es determinante en la reproducción del testo traducido:

> A volte perdi troppo tempo a spiegare a un fotografo che, anche se altri sopportano, tu non sei disposto a lasciarti ritrarre con un sombrero messicano […]. Questo è quanto ho detto. Sono vecchio del mestiere […].
> Va a finire che nel caos di oggi spiattellare è inevitabile, e uno si deve adattare; mettendo se vuole, questo sì, alcuni limiti.

Entre las variedades diafásicas, no solamente el registro coloquial, sino también el registro formal puede presentar problemas al momento de traducir. Por ejemplo, en la novela *El maestro de esgrima* de Pérez-Reverte nos encontramos con personajes pertenecientes a la aristocracia española de la España de la segunda mitad del siglo XIX.

En el fragmento que propongo podemos notar como la traductora (Paola Tomasinelli) hace alarde de su atención lingüística al transformar el pronombre "Usted" del texto original en el italiano "Voi", es decir, la forma de cortesía que se utilizaba en Italia en la época en la cual está ambientada la novela. Como puede verse en este fragmento de diálogo entre el marqués Luis de Ayala y el maestro de esgrima Jaime Astarloa:

> -Tonterías, Maestro, tonterías. Usted es capaz de sacar adelante tan ambiciosa empresa. Una triste sonrisa aleteó en los labios del maestro de esgrima.
> -Me gustaría compartir su fe, Excelencia (Pérez-Reverte, 2001: 27)

> -Sciocchezze, maestro, sciocchezze. Voi siete sicuramente in grado di portare a termine un'impresa tanto ambiziosa. Un sorriso triste aleggiò sulle labbra del maestro di scherma (Pérez-Reverte, 2004b: 19).

Las variedades diatópicas y los extranjerismos representan otros tantos ejemplos de problemáticas lingüísticas en la traducción. Es lo que puede verse en este caso muy particular donde aparecen sea ejemplos representativos de una variedad diatópica (en este caso andaluza) sea extranjerismos. Se trata de la novela de Arturo Pérez-Reverte *Cabo Trafalgar* en la que el autor presenta a españoles, a franceses y también a italianos como personajes que forman parte de la tripulación de un navío. En este caso las variedades diatópicas no se realizan insertando términos pertenecientes a la zona de origen de los personajes, sino con la reproducción de una pronuncia elaborada por los mismos, que representa el aspecto fónico de la variedad geográfica de su lengua. Como en este ejemplo donde un personaje de Cádiz, denominado Manolo Correjuevos Sánchez, ayudante del piloto del navío (éste último es francés), dice:

> Llámeme Manolo zi no le importa. Mezié (Pérez-Reverte, 2005: 18).

> Mi chiami Manolo se non le importa, messié[17].

El fenomeno del "ceceo" del personaje andaluz se manifiesta aquí con el habitual grafema "z" en lugar de "s", un rasgo diatópico que se pierde inevitablemente en la traducción italiana sin posibilidades de compensación[18]. Una alternativa podría ser la de intentar reproducir la pronunciación andaluza con una variedad diatópica del italiano, cosa que, sin

[17] La novela *Cabo Trafalgar* no ha sido traducida al italiano, por este motivo los fragmentos de traducción que propongo son únicamente los míos.
[18] Lo que se puede reproducir en la traducción italiana es la pronuncia andaluza de la palabra extranjera, repitiendo la grafía incorrecta del término francés *monsieur*.

ISSN: 1594-378X

embargo, no se conformaría con el contexto de esta novela porque procuraría demasiada confusión en la identidad de los personajes (ya bastante complicada en el original).

Por otro lado, en los textos donde aparecen múltiples variedades geográficas, o, como las define Amparo Hurtado Albir, "polidialectales" (Hurtado Albir, 2001: 584), cabe también la posibilidad de que se busque una equivalencia entre las variedades diatópicas de la lengua de llegada, pero esto siempre considerando el texto original en su entereza y su contexto. En el caso concreto de *Cabo Trafalgar*, el autor describe un acontecimiento histórico real y los personajes son representativos de las zonas geográficas de donde salieron los hombres que combatieron en la batalla de Trafalgar. Al transformar su variedad dialectal, la traducción perjudicaría la dimensión de verosimilitud que es característica del original.

Un ejemplo parecido al anterior lo encontramos en un fragmento de un diálogo entre los marineros Nicolás Marrajo y Curro Ortega, ambos de Cádiz:

-¿Cómo lo llevas Curriyo?
- Regulá.
- ¿Cómo de regulá? […] (Pérez-Reverte, 2005: 85).

-Come va Curriyo?
- Abbastanza.
-Quanto abbastanza? […].

En este caso se reproduce la elisión del fonema al final de la palabra, otra vez típico, come se sabe, de la pronunciación andaluza. Lógicamente, todo esto se pierde en la traducción italiana.

En este otro ejemplo, el autor así reproduce las marcas dialectales andaluzas: el consabido fenómeno del "seseo" con el grafema "s" en lugar de "c"; la pérdida del último fonema de la palabra con la supresión del fonema; y la pronunciación aspirada del fonema "j" con el grafema "h" el en adverbio mejor:

Me parese que estábamos mehó arriba […] (Pérez-Reverte, 2005: 92).

Mi sembra che stessimo meglio sopra […].

No faltan en *Cabo trafalgar* muchos extranjerismos, algunos realizados con préstamos, otros elaborados para imitar la pronunciación de los personajes:

- Con cierra el pico mon garsón – ordena el piloto (Pérez-Reverte, 2005: 19)

- chiudi il becco, mon garsón – ordina il pilota.

- Nespá culpa nuestra, mon capitain, protesta el vigía de proa […].
- Ne te hé parlé a tuá, Berjouan […].
- Hay quelquechose devant insiste el vigía. (Pérez-Reverte, 2005: 24-25).

- Nespá colpa nostra, mon capitaine, protesta la vedetta di prua[…].
- Ne ti ho parlé a tuá, Berjouan […].
- C'è quelquechose devant insiste la vedetta.

Es aquí posible el intento de reproducir en la traducción italiana la combinación entre francés y español que se encuentra en las frases de los personajes en el texto de partida.

ISSN: 1594-378X

Siempre con respecto a los extranjerismos, veamos unos ejemplos presentes en la ya citada novela de Lorenzo Silva *El Alquimista impaciente*:

> Nos extraviamos un par de veces antes de dar con la casa-cuartel, un edificio bastante potable situado en la parte nueva, junto a un barrio de chalés (Silva, 2000: 38).
>
> Ci smarrimmo un paio di volte prima di trovare la caserma, un edificio abbastanza accettabile situato nella parte nuova, accanto a un quartiere di villini. (Silva, 2001: 35).

En este ejemplo aparece la palabra francesa *chalet* que entra en la lengua española con una adaptación morfológica (chalé), creando lo que se llama un híbrido (Alvar Ezquerra, 2002: 18). La lengua italiana, que no contempla una adaptación morfológica del término, utiliza la palabra "villetta" para indicar este mismo objeto, y no la de "villino" como erróneamente apunta la traductora. Asimismo, no parece muy acertado equiparar al cuartel ("caserma") la *casa-cuartel* que indica, en cambio, una zona de viviendas militares. Propondría, pues, la siguiente traducción:

> Ci smarrimmo un paio di volte prima di trovare la residenza militare, un edificio abbastanza accettabile situato nella parte nuova, accanto a un quartiere di villette.

En cuanto a los anglicismos que se encuentran en la misma novela, no cabe duda de que conviene mantenerlos inalterados (o casi) en la traducción italiana, porque producen un efecto muy parecido al que desempeñan en el texto de partida:

> No se apure, mi sargento. Hoy no tengo ningún *casting.* (Silva, 2000: 38).
>
> Non si preoccupi signor sergente. Oggi non devo fare nessun *casting*. (Silva, 2001: 35)

> Este de la felicidad en tetrabrik. Apilable y reciclable. (Silva, 2000: 115)
>
> Quello della felicità in *tetrapack,* che si può impilare e riciclare. (Silva, 2001: 127)

La primera secuencia propone una palabra préstamo que llega del inglés y funciona como extranjerismo tanto en español, como en italiano. La segunda secuencia presenta otro anglicismo (muy parecido al anterior por su función), que entra en el sistema lingüístico italiano con una pequeña variante respecto al del español: "tetrapack" en lugar de "tetrabrik". Me alejaría, en cambio, de la traductora italiana en lo referente a los registros estilísticos del texto de partida; "apilable" y "reciclable", en mi opinión, deberían convertirse en las correspondientes formas italianas sin rodeos perifrásticos:

> Quello della felicità in tetrapack. Impilabile e riciclabile.

En la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett, se aprecia un ejemplo de italianismo, por otro lado muy lexicalizado en la mayoría de las lenguas neolatinas:

> En condiciones habituales me hubiera puesto inmediatamente a la labor: una ensalada con tomate y mozzarella de búfala y un sacrificio carnívoro a la plancha. (Giménez Bartlett, 2007a: 242)
>
> In condizioni normali, mi sarei subito messa all'opera: un'insalata caprese e un succoso manicaretto carnivoro alla piastra. (Giménez Bartlett, 2007b: 250)

La traductora ve en el acercamiento del tomate a la "mozzarella" una referencia clara a una notoria receta italiana (insalata caprese), mientras que a mí me parece más correcto mantener los alimentos por separado puesto que en la receta italiana no se especifica el tipo de "mozzarella". En este caso el extranjerismo funciona como préstamo por necesidad[19], o sea define un producto de un país extranjero.

> In condizioni normali mi sarei subito messa all'opera: un'insalata di pomodoro e mozzarella di bufala e un sacrificio carnivoro alla piastra.

Una situación distinta a las que se han examinado hasta ahora se desprende de la traducción de proverbios, frases idiomáticas y metáforas lexicalizadas; en todos estos casos se debe buscar una equivalencia de sentido en la lengua de llegada y, posiblemente, hace falta también reproducir las elecciones estilísticas relacionadas con el recurso a las frases hechas. Véase este ejemplo extraído del *Capitán Alatriste* de Pérez-Reverte:

> Una de cal y otra de vizcaína, solía decirse (Pérez-Reverte, 1996: 2)

> Un colpo con la spada e uno con la biscaglina, si diceva allora (Pérez-Reverte, 2001: 9).

La frase ha sido reelaborada a partir de la frase hecha española: dar una de cal y otra de arena, o sea, alternar cosas distintas o contrarias. La frase, que se refiere a la manera de actuar del protagonista, encuentra en la traducción italiana de Roberta Bovaia una correcta equivalencia con el significado del texto de partida, pese a que en el sistema lingüístico italiano se pierda el recurso a una frase idiomática responsable del juego estilístico creado por Pérez-Reverte.

Un análogo recurso a frases idiomáticas se manifiesta en la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett:

> La verdad era que ya no tenía paciencia, ni un ápice, ni una brizna. Todos los años que había pasado viviendo sola habían dado al traste con la que pude tener alguna vez. Los solitarios acabamos no soportando nada de nadie, ésa es la realidad [...]. ¡Verde debían de ponerme en comisaría! Por eso cuando se me presentaba un caso enrevesado en el que no daba pie con bola a todo en mundo le encantaba despotricar por lo bajo contra mí. (Giménez Bartlett, 2007a: 265)

> Il fatto è che non avevo più un minimo di pazienza. Tutti gli anni che avevo passato vivendo da sola me l'avevano azzerata. Chi è abituato a stare con se stesso finisce per non sopportare più nessuno, è la verità. [...]. Chissà come parlavano di me in commissariato! Per questo, ogni volta che mi trovavo alle prese con qualche complicazione, tutti erano più che felici di mettere in giro maldicenze. (Giménez Bartlett, 2007b: 272)

No cabe duda de que, a nivel de correspondencia de significado, la traducción realizada por la traductora italiana es correcta, pero yo creo que no estaría mal un intento de reproducir también las elecciones estilísticas del autor. Concretamente, podríamos buscar una equivalencia italiana para las oraciones españolas "poner verde" y "no dar pié con bola":

> La verità è che non avevo più un minimo di pazienza, neanche una briciola. Tutti gli anni che avevo passato vivendo da sola avevano distrutto quella che avuto potuto avere una volta. Chi è abituato a stare con se stesso finisce per non sopportare più niente di nessuno, è la verità. [...].

[19] Para profundizar el tema de los neologismos creados por préstamos, se vean: Guerrero Ramos, 1997: 36-39, y también Alvar Ezquerra, 2002: 17-21.

ISSN: 1594-378X

> Chissà quante ne dicevano sul mio conto in commissariato! Per questo, ogni volta che mi trovavo alle prese con un caso complicato e non riuscivo ad azzeccarne una, tutti erano più che felici di parlar male di me.

Detengámonos ahora en las soluciones traductivas de las así denominadas metáforas lexicalizadas, utilizando un ejemplo, extraído nuevamente de la novela *El capitán Alatriste* de Arturo Pérez Reverte:

> Estaban durmiendo como marmotas, y en ésas salieron del agua los nuestros con ganas de calentarse y se quitaron el frío enviando herejes al infierno, o a donde vayan los malditos luteranos. (Pérez-Reverte, 1996: 2).

> Stavano dormendo come ghiri quando all'improvviso i nostri uscirono dall'acqua con una gran voglia di scaldarsi un po', e si tolsero il freddo di dosso mandando gli eretici all'inferno o dovunque vadano i maledetti luterani (Pérez-Reverte, 2001: 9).

Con la metáfora lexicalizada "dormir como marmotas" el texto de partida hace referencia a la manera de dormir de los soldados. La traducción italiana ("dormire come un ghiro") no plantea problemas en este caso, porque en el correspondiente sistema lingüístico encontramos una metáfora muy parecida, extraída del mismo ámbito del mundo animal.

En cuanto a esta otra metáfora lexicalizada que se muestra en la novela *Nido vacío* de Alicia Giménez Bartlett:

> Soy su canguro. (Giménez Bartlett, 2007a: 9)
> Sono la sua baby-sitter. (Giménez Bartlett, 2007b: 15)

puede fácilmente comprobarse como la traductora italiana utiliza un extranjerismo muy frecuentado por los italohablantes (baby-sitter) que se refiere exactamente al mismo actante reflejando también el nivel coloquial de la lengua del texto original.

Otros ejemplos de problemáticas lingüísticas y estilísticas en la traducción, se manifiestan en las novelas que presentan un marcado uso de los recursos retóricos. Quiero aludir, de manera específica, a algunas figuras de dicción (anáfora, paranomasia, anadiplosis, acumulación, etc.).

Paola Faini, entre otros, subraya de esta forma la importancia que reviste, en el proceso de traducción, la atención a los rasgos estilísticos de una obra literaria:

> La forma del testo diventa allora una parte essenziale del messaggio, e si lega inscindibilmente al contenuto: significante e significato si uniscono per creare un testo stilisticamente marcato […]. È in questa situazione che la sensibilità del traduttore deve affinarsi per cogliere il significato del testo di partenza nella sua interezza, valutarne le implicazioni formali, e traferire correttamente il messaggio […]. Nel testo di arrivo va dunque ricostruito non solo il messaggio, ma anche l'elemento stilistico (Faini, 2004: 96)

Examinemos, pues, en las primeras páginas de la novela *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías algunas figuras retóricas de repetición y redundancia, y, en particular, este ejemplo de repetición anafórica:

> **Nadie piensa nunca** que pueda encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. **Nadie piensa nunca** que **nadie** vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que **nadie** que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros (Marías, 1994: 9).

> **Nessuno pensa mai** che potrebbe ritrovarsi con una morta tre le braccia e non rivedere mai più il suo viso di cui ricorda il nome. **Nessuno pensa mai** che **qualcuno** possa morire nel momento più inopportuno anche se questo capita di continuo, e crediamo che **nessuno** se non chi sia previsto dovrá morire accanto a noi (Marías, 1998: 3).

La traducción italiana de Glauco Felici reproduce muy bien la figura de repetición, sin perder nada del valor connotativo de esta figura retórica (la sustitución de "nadie" por "qualcuno" se debe únicamente a las exigencias lógicas de la lengua italiana).

Véase, por último, este fragmento de la novela *Cabo Trafalgar* de Arturo Pérez-Reverte donde aparece una repetición en forma de paranomasia:

> Cric, croc. Crujiendo al balancearse de banda a banda, como si gimieran sus cuadernas doloridas (Pérez Reverte, 2005: 18).

La presencia de significantes que expresan valores onomatopéyicos se justifica, por un lado, con la exigencia de proporcionar un efecto o sensación del ruido del navío (cric, croc) y, por otro lado, con la necesidad de enlazar paronomásticamente este sonido con el contiguo verbo *crujir*. Lo que se mantiene con facilidad en la traducción italiana:

> Cric, croc. Scricchiolando al dondolarsi da una banda all'altra, come se le sue gomene dolenti gemessero.

Lo que aquí se ha tomado en consideración no quiere ser otra cosa que una pequeña muestra de los infinitos problemas planteados por la práctica de la traducción (en el sector específico de la novela contemporánea), tanto a nivel lingüístico (dificultades léxicas, y estilísticas), como a nivel extralingüístico (referencias culturales y temáticas). Claro está que, la unicidad de cada obra literaria impide que se realice el propósito de crear un modelo que pueda aplicarse a todas las contingencias narrativas. Por otro lado, nuestro deseo no ha sido otro que el de ejemplificar casos distintos en distintos contextos culturales y literarios. Un esfuerzo pragmático que quiere ponerse al servicio de hipotéticas, futuras taxonomías.

Bibliografía

ALVAR EZQUERRA, Manuel (*2002*) *La formación de palabras en español,* Madrid, Arco Libros.

ARCAINI, Enrico (1986) *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Pàtron.

ARDUINI, Stefano - STECCONI, Ubaldo (2007) *Manuale di traduzione. Teorie e figure professionali*, Roma, Carocci.

BASSNETT, Susan (2003), *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano, Bompiani.

BERTAZZOLI, Raffaella (2006) *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci.

BROWER, Reuben Arthur (ed.) (1959) *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press.

BRIZ, Antonio (2000) *¿Cómo se comenta un texto coloquial?,* Barcelona, Ariel.

——— (2001) *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática.* Barcelona, Ariel.

——— (2005) *El español coloquial: situación y uso,* Madrid, Arco Libros.

ECO, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

ISSN: 1594-378X

FAINI, Paola (2004) *Tradurre. Dalla teoria alla pratica.*, Roma, Carocci.

FOLENA, Gianfranco (1991) *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.

GUERRERO RAMOS, Gloria (1997) *Neologismos en el español actual*, Madrid, Arco libros.

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2007a) *Nido vacío*, Barcelona, Planeta.

—— (2007b) Nido vuoto, Palermo, Sellerio.

HOLMES, James (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

HURTADO ALBIR, Amparo (1990) *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition.

—— (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.

LEFEVERE, André (1992a) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame,* London – New York, Routledge.

—— (1992b) *Translation, History and Culture. A Sourcebook*, London – New York, Routledge.

Marías, Javier (1994) *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama.

—— (1998) *Domani nella battaglia pensa a* me, Torino, Einaudi.

MARTÍN NOGALES, José Luis (2003) "Los habitantes del Territorio Reverte (Geografía humana de los artículos periodísticos de Arturo Pérez-Reverte)", in *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, ed. a cura de José Manuel López de Abiada y José Belmonte Serrano, Murcia, Nausícaä.

MOUNIN, Georges (1965) *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi.

NERGAARD, Siri (a cura di) (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (1996) *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara.

—— (2001a) *Capitano Alatriste*, Milano, Tropea.

—— (2001b) *El maestro de Esgrima*, Madrid, Punto de lectura.

—— (2004a) *Patente de corso (1993-1998)*, Madrid, Suma de Letras.

—— (2004b) *Il maetro di scherma*, Milano, Net.

—— (2005) *Cabo Trafalgar*, Madrid, Alfaguara.

—— (2006) *No me cogeréis vivo (2001-2005)*, Madrid, Punto de Lectura.

PYM, Anthony (1992) *Translation and text transfer*, Frankfurt, Peter Lang.

REGA, Lorenza (2001) *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, Utet.

RUFFINATTO, Aldo (ed.) (2001) *la vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.

SILVA, Lorenzo (2000) *El alquimista impaciente*, Barcelona, Destino.

—— (2001) *L'alchimista impaziente*, Firenze, Passigli.

TOURY, Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1998) "Lengua oral y comentarios de textos coloquiales" in *Analecta Malacitana*, (Anejo XVII), Málaga, pp. 117-158.

VIGARA TAUSTE, Ana María (1992) *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid, Gredos.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Dos momentos en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN: EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Antonio Buero Vallejo ha sido, sin duda, uno de los dramaturgos españoles más relevantes del siglo XX. Su irrupción en el maltrecho panorama teatral español de posguerra con *Historia de una escalera*, su primera obra estrenada (que no la primera escrita) marcó un antes y un después en el teatro español del siglo XX. Frente a un teatro generalmente acomodaticio y evasivo ante los acuciantes problemas de la sociedad española, la aparición de la figura de Buero supuso un revulsivo para el panorama dramático nacional. Y no sólo en aquel concreto momento histórico, pues a lo largo de su trayectoria el teatro bueriano se ha caracterizado por erigirse en una conciencia nacional que no se ha circunscrito únicamente a los problemas o cuestiones de índole social, encargándose de "abrir un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país" (Pérez Minik, 1992: 401), sin olvidar las cuestiones fundamentales planteadas por la condición humana. El hombre es, en última instancia, el objeto primordial de su obra, y con él, todo su entramado existencial y filosófico. La visión del autor no es unívoca, no se erige como portador de soluciones o respuestas a las preguntas esenciales; más bien lo que hace es poner en primer plano esas preguntas, mostrarlas en toda su vastedad y crudeza para poner en marcha un mecanismo en el que el lector o el espectador tienen mucho que decir, asumiendo un papel activo; un engranaje en el que todos los participantes del hecho dramático y literario muestren un compromiso ante el conflicto humano, social y existencial planteado. Francisco Ruiz Ramón señala que en Buero prima una "pasión de la verdad"; considera que en las obras del dramaturgo, en las actitudes de sus personajes y en los parlamentos de éstos, no se intenta estructurar una visión del mundo (aunque exista latentemente), sino que se plantean una serie de interrogantes lanzados al espectador, se inicia una búsqueda de la verdad. Su obra se compromete, en palabras del crítico, "con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida, de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico" (Ruiz Ramón, 1971: 377). Para el propio autor, el teatro es: "Íntimamente, un deseo de arte, de pensamiento, de desahogo y de autorrealización. Mirando hacia afuera, la tentativa de crear un público y de conectar con él" (en De Paco, 1994: 13). Hay, por tanto, una dimensión interna y externa en su obra, centrada tanto en el espacio personal del propio escritor como en el ámbito colectivo del público y del momento histórico y social en que la obra se inserta, siempre dentro de un compromiso activo. En este trabajo se analizarán dos piezas capitales dentro de su trayectoria, representativas de la diversidad de ésta: la ya mencionada *Historia de una escalera*, y *El sueño de la razón*.

2. BUERO VALLEJO Y LA TRAGEDIA

La tragedia como forma dramática ha sido el vehículo fundamental mediante el que Buero ha dado cauce a su visión sobre el hombre, el mundo y la sociedad. Como tragedias han sido consideradas muchas de sus obras, entre ellas las dos piezas que nos ocuparán posteriormente. Pero la tragedia bueriana presenta particularidades esenciales que la dotan de una especial autonomía y vigor. El propio autor se ha ocupado de las características trágicas de su teatro en varias ocasiones, dando lugar a observaciones teóricas de enjundia. Aborda la

Juan Ramón VÉLEZ GARCÍA, "Dos momentos en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 77-89.

cuestión tempranamente en "Lo trágico", un artículo aparecido en el suplemento teatral del 12 de abril de 1952 de la publicación *Informaciones*, donde apunta ideas que después desarrollará con mayor profundidad y precisión, como el carácter "optimista" del género trágico. Años más tarde, Buero admite de manera explícita y evidente que su teatro viene a ser:

> un teatro de carácter trágico. Está formado por obras que apenas pueden responder a las interrogaciones que las animan con otra cosa que con la reiteración conmovida de la pregunta; con la conmovida duda ante los problemas humanos que entrevé (Buero Vallejo, 1957: 5).

La tragedia es, por tanto, el ámbito en que se ponen en escena los más profundos anhelos, esperanzas, desesperanzas y limitaciones del hombre:

> La tragedia es, en suma, un medio –estético– de conocimiento, de exploración del hombre. [...] Pues la tragedia es la que pone a prueba a los hombres y la que nos da su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza. Intentar conocer al hombre, preguntar simplemente por él de espaldas a la situación trágica es un acto incompleto, ilusorio, ciego; toda hipótesis antropológica que no la tenga en cuenta resultará, a la corta o a la larga, equivocada y perniciosa. Sólo cuando la exploración de la problemática humana tiene presentes sus aspectos trágicos se hace veraz y honesta, además de valerosa; y por eso, a la corta o a la larga, es la más positiva (Buero Vallejo, 1999: 78-79).

Estas palabras son una auténtica declaración de principios del autor con respecto a lo trágico como vía para plantearse las más candentes cuestiones que atañen al hombre. En Buero, como ya se ha señalado, la tragedia tiene un carácter "optimista" en el sentido de que su pretensión última, mediante la catarsis operada en el espectador, es un perfeccionamiento interior, que se ejemplifica certeramente en las palabras de Beethoven "Durch Leiden Freude" ("Por el dolor, a la alegría"). Asimismo, posee un sentido abierto, en el que la esperanza siempre está presente, aunque en apariencia ya no exista salida posible:

> El significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador [...]. La desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar (Buero Vallejo, 1973: 142-143).

Por tanto, el objetivo central es, esencialmente, un auténtico plan de mejora del ser humano, suscitar en el espectador un proceso interior que lo lleve a participar en un proyecto de construcción individual y colectiva. Para ello la catarsis juega un papel fundamental, y permite "que el espectador medite las formas de evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar" (Buero Vallejo, 1966: 5). Actúa siempre la libertad humana, aunque ésta se halle muy condicionada y limitada. La fatalidad nacería de los propios actos y errores de los personajes, quedando así fuera la idea de un *fatum* inexorable, ineludible. Dentro de esa tensión esperanza-desesperanza señalada, la exhibición del dolor humano aparece como un intento por darle sentido.

Para ilustrar sus ideas, Buero recurrió a un libro de Francisco Ruiz Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia* (1972), en cuyas opiniones se apoya para defender su tesis acerca de la presencia de la esperanza en la tragedia y el carácter no cerrado de ésta. Recurre a ejemplos de tragedias "abiertas" como *Las Euménides*, *Ifigenia en Táuride*, *Las Suplicantes*...

Así, la idea de tragedia en la concepción bueriana se presenta como una fórmula dramática abierta, viva y actual, capaz de dar cauce a los más altos planteamientos sobre la condición humana. El "sentimiento trágico de la vida" es asumido por Buero en su sentido

ISSN: 1594-378X

más plenamente unamuniano. La tragedia, renovada y llena de vitalidad, se presenta para él como la forma teatral más adecuada para expresar toda la hondura de planteamientos señalada, y además, como la especie teatral de mayor altura y dignidad.

3. *HISTORIA DE UNA ESCALERA*

Historia de una escalera fue la primera obra estrenada del autor. Fue escrita entre 1947 y 1948, y obtuvo el premio Lope de Vega en 1949. Fue estrenada el 14 de octubre de ese mismo año en el Teatro Español de Madrid, con la dirección de Cayetano Luca de Tena, manteniéndose en cartel hasta el 22 de enero de 1950, año en que, además, fue llevada al cine. Esta obra marcó la irrupción de Antonio Buero Vallejo en el panorama teatral nacional, y supuso un auténtico revulsivo y una ruptura respecto a la vacuidad de gran parte del teatro que en aquella época se escribía y estrenaba en España. "La vida teatral española no se reanuda hasta 1949 con el estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo", afirma José Mª Valverde (1991: 212). "La repentina aparición de un dramaturgo de indiscutible talento en un ambiente de depresión y durante una larga crisis del teatro español de posguerra debió de ser algo dramático y emocionante", en opinión de Magaña de Schevill (1967: 5). Destaca la relevancia de la pieza tanto como punto inicial de la dramaturgia del autor como en su dimensión de obra inusual y sorprendente dentro del contexto de teatro mayoritariamente intrascendente que se elaboraba en la época. El planteamiento de una situación social cercana, que la mayor parte del teatro anterior pretendía enmascarar, cobra pleno protagonismo en ella, donde, además, se encuentran en germen planteamientos fundamentales del teatro bueriano que se desarrollarán en obras posteriores. Se ha apuntado la relación de la obra con el sainete, sostenida por críticos como Ricardo Doménech, quien la considera representante de un audaz planteamiento estético que conjuga el sainete con la tragedia unamuniana con la intención de aunarlos y trascenderlos, ofreciendo la forma dramática del sainete como marco de una tragedia que recoge el sentimiento trágico de la vida de raíz unamuniana impregnando escenario, personajes, acciones, sin renunciar a ciertos toques coloristas y hasta populistas. Mariano de Paco cree que estas consideraciones han de efectuarse cautelosamente:

> Es innegable, en efecto, que en *Historia de una escalera*, y en alguna otra pieza que ya hemos aludido, hay un *tono* heredado del sainete y algunos elementos aislados que en tal género tienen su cabal presencia; pero el conjunto de la obra está lejos del mundo sainetesco y de su estética, y su realismo es evidentemente supracostumbrista (De Paco, 1994: 125).

Francisco Ruiz Ramón y Luis Iglesias Feijoo rechazan la idea de ese parentesco. Cristóbal de Castro lo admite, pero con reservas; acepta la vinculación en lo que a ambiente y personajes se refiere, pero señala que estos últimos en los sainetes se hallan "envueltos en un casticismo marchoso, vacío, y sin otra preocupación que el chiste y la fachenda, y en la obra de Buero Vallejo recobran su vida auténtica, dolorida, trágica" (De Castro, 1949: 10). Como influencias de la obra se han destacado *La calle*, de Elmer Rice, *Sexto piso*, de Alfred Gehri, o *Las nubes*, de Azorín. La impronta de esta última ha sido reconocida por el propio Buero.

El título de la pieza es ya muy significativo, pues esa escalera no es sólo un decorado que actúe como mero marco físico, sino que puede considerarse como un elemento con entidad propia y de gran importancia. No hay acción apenas; las situaciones se exponen, pero no suelen presentarse en escena. Tampoco hay una concreción espacial o temporal precisa en cuanto al lugar y al año exacto en que se sitúa la historia. Sin embargo, no hacía falta ser muy explícito al respecto, pues cualquier espectador de la época reconocía perfectamente en la obra el fiel reflejo de la situación social en el entorno de las familias de la época. Los problemas

planteados no se abordan de manera explícita, sino alusivamente, lo que no resta en absoluto vigor y criticismo a la obra, perfectamente inteligible para los espectadores coetáneos.

La pieza se inicia con la pertinente acotación que nos pone en situación sobre ese marco invariable donde se va a desarrollar la obra: el rellano de la escalera de una humilde comunidad vecinal de la época de posguerra. En este primer acto se procede a la presentación de los personajes y su caracterización, que se lleva a cabo mediante sus actitudes y palabras. En la escena del cobrador de la luz se introduce a algunos de ellos: Generosa, madre de Carmina (uno de los personajes más relevantes en el posterior desarrollo de los acontecimientos), quien pronuncia una significativa frase –"no sé cómo vamos a poder vivir" (Buero Vallejo, 1994: 6)– sintomática de la situación de estrechez económica en que se ven sumidos gran parte de los vecinos. Esa situación también se refleja en el caso de Doña Asunción, madre de Fernando, quien se ve obligada a inventar excusas por no poder pagar el recibo. Paca, madre de Urbano, Trini y Rosa, ya da muestras de su carácter enérgico y, en ocasiones, procaz. Don Manuel, el padre de Elvira, por su parte, se halla situado en una posición económica desahogada. Ello le permite ayudar a Doña Asunción cuando ésta se ve en el trance de no poder pagar el recibo. Como ya hemos dicho, los personajes aparecen caracterizados por lo que dicen o hacen, y tanto por sus propias palabras, que dan cauce a sus ideas, sentimientos y anhelos, como por lo que otros personajes dicen de ellos. La "acción" se limita a los movimientos propios de una comunidad de vecinos, los cuales motivan sus encuentros.

Fernando es un personaje central. La caracterización que de él hace su madre nos aproxima a algunos de sus rasgos esenciales. Recoge algunos de los elementos fundamentales del protagonista bueriano (la insatisfacción, el anhelo de algo que no tiene, el miedo al tiempo...) que alcanzarán su mayor encarnación en Ignacio, de *En la ardiente oscuridad*. Fernando aparece como un individuo soñador, pero que se revelará incapaz de llevar a cabo esos sueños materializados en un proyecto de mejora individual. Más bien, lo que hace es construir quimeras, y su abulia le llevará a que sus aspiraciones no vayan más allá de ser meros castillos en el aire. En un momento de la obra Generosa se refiere a él como "gandulazo" (9). Su contraste con Urbano es importante. Fernando pertenece a una clase media-baja, mientras que Urbano es, claramente, un proletario, y aparece caracterizado como tal ya desde su atuendo, y en la propia acotación. También alberga proyectos de avance y mejora de su situación, tanto individual como en el campo de su propia clase social. En este aspecto, contrasta con el individualismo de Fernando, cuyas aspiraciones se circunscriben a su esfera privada, mientras que Urbano sitúa su lucha en el plano colectivo y pretende la mejora social: "los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua" (11). Esta conversación es muy relevante, y presagia el posterior desarrollo de los acontecimientos. Una de las frases pronunciadas por Urbano fue suprimida por la censura y sustituida por otra más inocua a causa de su referencia a la Guerra Civil: cuando alude a que la mejora social debe afectar a todos los miembros de la sociedad, "hasta para vosotros, los cobardes, que nos habéis fallado" (14). La presencia de la guerra y sus consecuencias gravita sobre las vidas de los personajes y el ambiente que les rodea. Ninguno de los dos jóvenes llegará a colmar las expectativas que auguran para sí mismos; en la obra no hay héroes. La mirada al pasado de Fernando, recordando cuando eran niños y fumaban pitillos escondidos en la escalera, muestra que nada ha cambiado sustancialmente y, como luego se comprobará, posiblemente nada vaya a cambiar.

Pepe es el novio de Rosa, y hermano de Carmina, y aparece como un vividor fanfarrón, de carácter chulesco, al que Urbano se enfrenta, amenazándolo con arrojarlo por el hueco de la escalera en varias ocasiones, lo cual se queda en simples palabras, como le echa en cara Fernando. Esto se muestra como un signo de la poca capacidad que también demostrará

ISSN: 1594-378X

Urbano para llevar adelante sus anhelos más elevados. Se ha considerado que ambos personajes reflejarían una dicotomía entre activos y contemplativos, oposición que ya se hallaba patente en el teatro unamuniano.

Elvira, como hija de Don Manuel, pertenece a una familia acomodada, presenta un carácter pueril y mimado y pretende a Fernando; éste la desdeña, llegando a mostrarse muy brusco con ella. Fernando está interesado en Carmina, y ambos personajes van a protagonizar el cierre de este acto, en una escena reveladora que evoca un dibujo a pluma del propio autor, "En la escalera", de 1947. En esta escena, Fernando se declara a Carmina, y dibuja ante ella todo un deslumbrante cuadro de planes de futuro para ambos, que es en el fondo una quimera sin base para sustentarse, como queda comprobado con la evidente alusión al "cuento de la lechera". No van a pasar de ser planes formulados precipitadamente sin una futura realización efectiva. La pareja muestra una esperanza "aproblemática" (Laín Entralgo, 1998: 53), la de quien cree confiadamente en aquello que da último sentido a su existencia.

En la transición al segundo acto hay una amplia elipsis temporal que, no obstante y de manera paradójica, refuerza la idea de estatismo: han transcurrido "diez años que no se notan en nada" (Buero Vallejo, 1994: 22). La "cáscara" que rodea a esas vidas, el decorado no ha cambiado, al igual que tampoco lo ha hecho la precariedad de las vidas que alberga. También se refleja el paso del tiempo en el aspecto de los personajes, más desmejorados. Ha muerto Don Gregorio, el marido de Generosa. Aparece un nuevo personaje, el señor Juan, por cuyas palabras se descubre otro dato: Doña Asunción también ha muerto. Don Juan, como se revela en las conversaciones, es el marido de Paca, y por tanto, padre de Trini, Rosa y Urbano.

Elvira y Fernando se han casado, con lo que ella, finalmente, consiguió su propósito. No se dan detalles sobre lo que ha ocurrido para que se haya dado esta situación; tal vez Fernando haya cedido ante la posibilidad de que su progreso social hubiera resultado más fácil casándose con Elvira. El caso es que nada queda ya de las promesas hechas a Carmina. Además, la relación entre los dos esposos dista mucho de ser cordial. Se hallan en permanente tensión, y Elvira recrimina a Fernando el hecho de que no haya sido capaz de llevar adelante sus tan proclamados proyectos, atribuyendo la situación en que se encuentran a su abulia y pasividad. Por sus palabras se descubre, además, que utilizó con ella la misma estratagema que con Carmina.

Rosa vive con Pepe, y su situación tampoco es muy pujante. Trini le cuenta a su padre la situación de su hermana y le pide una ayuda monetaria. Aunque Don Juan intenta aparentar dureza y se esfuerza por parecer despreocupado ante lo que le ocurra a ésta, no puede ocultar su verdadera preocupación. En esta escena se podrían apuntar ciertos dejes melodramáticos que a veces se pueden detectar en la obra de Buero, pero cuya mesura le permite dosificar. El propio autor ha señalado para dicha escena la influencia "subconsciente" de *Humillados y ofendidos*, de Dostoievsky.

Una de las situaciones más relevantes de este acto es, sin duda, la declaración de Urbano a Carmina, en la cual hay una cierto paralelismo con la declaración de Fernando diez años antes, y por tanto, una comparación implícita entre ambos personajes. Urbano se sirve de una retahíla similar a la que Fernando utilizó en su momento, y que trae un recuerdo amargo a la mente de Carmina. Ella acepta resignada a casarse con Urbano, pero no por amor. En el fondo, las similitudes entre Fernando y Urbano resultan ser más que las que pudiesen adivinarse en un principio. Ambas parejas se encuentran, y el clima entre ellas resulta algo embarazoso, presagiando una tensión que estallará plenamente en el acto tercero. En su conversación fluye una hostilidad soterrada que se hará patente más adelante.

En el tercer y último acto la elipsis es aún más amplia: han pasado ya veinte años. El aspecto del edificio muestra las huellas de una época más moderna. Aparecen un hombre joven y un señor mayor, que ocupan ahora las viviendas que fueron de Generosa y de Doña

Asunción, y cuya conversación refleja su actitud ufana ante su posición socioeconómica y el desprecio ante sus vecinos, de posición más humilde. Las nuevas circunstancias se nos ofrecen, como de costumbre, por boca de los personajes, en este caso a través del monólogo de Paca, ya anciana, en el que se resumen los acontecimientos ocurridos en estos veinte años. Los personajes no sólo han envejecido físicamente, sino también interiormente, lo que queda muy patente, por ejemplo, en el caso de Rosa y Trini. Las dos hermanas mantienen una conversación muy reveladora, en la que se hace tristemente patente un sentimiento de fracaso que podría hacerse extensible al resto de personajes, aunque éstos no lo manifiesten tan explícitamente. Las dos mujeres se reconocen iguales en el fondo, pese a la diferente vida que han llevado:

> Tú has sido el escándalo de la familia y yo la víctima. Tú quisiste vivir tu vida y yo me dediqué a la de los demás. Te juntaste con un hombre y yo sólo conozco el olor de los de la casa... Ya ves: *al final hemos venido a fracasar de igual manera* (45, las cursivas son mías).

Pero donde más se refleja este sentimiento de desilusión y abandono al hastío es en las dos parejas centrales: Fernando-Elvira y Urbano-Carmina. La tensión que se respiraba entre ambas parejas en el acto anterior se halla más patente ahora. El saludo que los dos matrimonios se dirigen ya es áspero, lejos de fingidas afabilidades. Carmina y Urbano se han convertido en lo mismo que Fernando y Elvira: un matrimonio agriado que se cruza constantes reproches. Estos últimos tienen dos hijos: Manolín, el pequeño, y Fernando, quienes reproducen las situaciones vividas por sus padres. Manolín fuma a escondidas en el "casinillo" de la escalera, al igual que su padre lo hacía en compañía de Urbano cuando ambos eran pequeños, y Fernando hijo se queja de la incomprensión de sus padres, igual que lo hacía su progenitor a su edad. Carmina y Urbano tienen una hija llamada como su madre. Fernando hijo está enamorado de Carmina hija, con lo que los vástagos recrean lo vivido por sus padres. Éstos, sin embargo, se oponen a ese noviazgo sin dar razones para ello, aportando únicamente órdenes autoritarias, pretendiendo así trasladar sus enemistades a sus propios hijos y proyectar sus rencores a la relación entre los dos jóvenes. Tal enemistad se hace patente en el momento en el que los dos matrimonios se despojan de toda fachada de cordialidad y se enzarzan en una virulenta discusión, lanzándose agrios reproches, recriminaciones e insultos, dando salida a todos esos sentimientos escondidos durante varios años. Ajenos a esto, los jóvenes Fernando hijo y Carmina hija reproducen la escena que, muchos años atrás, sus respectivos padres protagonizaron en la escalera: las promesas de un futuro feliz para ambos, casi con las mismas palabras. Queda la duda de si los dos jóvenes conseguirán hacer realidad sus sueños o si también caerán en los mismos errores que sus padres, a quienes tienen como una referencia a no imitar. Hay, así, un carácter abierto en la obra, propio de la producción del autor. El drama plantea, al finalizar, un interrogante al espectador, quien debe, en cierta medida, decidir el desenlace del mismo, ya que es ambiguo y queda abierto a diferentes perspectivas de futuro.

Varias han sido las interpretaciones que se han dado de *Historia de una escalera*. Se ha visto como un drama de denuncia social, como una defensa de la resignación... Jean Paul Borel (1966: 231) considera que es "ante todo un drama de amor, el drama del amor frustrado". Para R. Doménech (1973: 79) es "la historia de una frustración". La idea de la frustración, del naufragio de las expectativas, es un elemento central, y sí puede ser considerado el tema central de la obra. El componente social que ésta contiene es evidente, sintetizando eficazmente una serie de cuestiones que afectan a una sociedad entera en un grupo reducido de personas concretas que se muestran como trasunto de ese cuerpo social y sus conflictos.

ISSN: 1594-378X

Como hemos podido comprobar, la pieza se sirve en su construcción de paralelismos utilizados como un recurso muy empleado en la obra, quizás como su mayor elemento de trabazón. Hay una ligazón entre los hechos pasados y futuros, y se repiten actitudes, palabras y situaciones, proporcionando un carácter cíclico al desarrollo de la trama:

> *Historia de una escalera* sitúa a los espectadores ante una historia, a la vez individual y colectiva. Sus personajes se hallan enfrentados a la disyuntiva de repetir, idénticamente, el ciclo que incorpora el curso completo de los acontecimientos o bien, de experimentar cambios en sus actitudes que provoquen una transformación tanto individual como colectiva. Formulada metafísicamente, la disyuntiva estribaría en reconocer en el modo esencial del discurrir de los acontecimientos una inercia que empujaría fatalmente a la repetición eterna de lo mismo: los mismos errores de los padres a lo largo de la vida de los hijos. Una simetría de las parejas, y una simetría de los comportamientos –las mismas palabras, las mismas ilusiones– inducirían a pensar que nada cambia, que todo retorna inexorablemente idéntico.
> De modo simultáneo la diferencia generacional introduce la sospecha de que ni son los mismos acontecimientos los que el porvenir deparará a los nuevos protagonistas, ni ellos mismos son idénticos a sus progenitores. La simetría trágica que permite el encadenamiento de la acción, lleva implícita la diferencia, el tiempo, la alternancia generacional. Y esta misma simetría es la que nos permite introducir la esperanza trágica en la obra, poniéndola en relación con una voluntad libre, la del dramaturgo, la de los espectadores, que quieren dominar la repetición, el espectáculo teatral, para buscar y reconocer la diferencia, el comportamiento distinto de los hijos con respecto a los padres (Leyra, 1998: 121).

También ha habido quien ha relacionado este aspecto con el mito del eterno retorno, como Iglesias Feijoo. El tiempo actúa como un agente destructor y limitador, lo que queda patente en las palabras de Fernando –"¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie [...] ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio" (Buero Vallejo, 1994: 13). La escalera, como ya hemos señalado, trasciende el papel de simple marco físico de la acción para convertirse en símbolo que, para José Ramón Cortina (1969: 60) "representa la vida que los está derrotando a todos". También se ha considerado que es "el símbolo de la inmovilidad de nuestra organización social" (García Pavón, 1962: 138). Joelyn Ruple (1971: 71) destaca varias posibilidades: "The stairway in *Historia*, for example, can symbolize the government, poverty, human personality, fate, society, or all of these things". Mircea Eliade ofrece una explicación de este símbolo que nos ocupa de carácter mítico: la escalera como espacio simbólico del transcurrir de la vida en sus diferentes estadios. Podrían reseñarse también las posibles connotaciones de esa escalera y el entorno que circunda a los personajes como una cárcel, un espacio sórdido y asfixiante, anulador de las ilusiones. José Paulino apunta para la obra el *núcleo dramático* del encerramiento "como limitación física, espacial, y literalmente cárcel" (Paulino, 1998: 107). Sin embargo, se puede considerar que los personajes también muestran una incapacidad de librarse de ese entorno asfixiante. Son responsables, en último término, de su fracaso. Esa incapacidad de llevar adelante sus proyectos, junto con las evidentes limitaciones económicas y sociales, incidiría en su situación, y su destino no sería fruto sólo del entorno y las circunstancias, sino también de ellos mismos.

No hay que olvidar que se trata de una obra realista, pero dotada de un entramado simbólico destacable, que la presenta como muestra temprana de esa imbricación entre realidad y símbolo que el autor sabe articular eficazmente:

> El clima trágico quizá disminuya, pero no el rigor y la sabia exposición de una moderna visión del hado, de la fatalidad, del destino. Destino que se romperá o no, que tal vez se superará: los jóvenes de la pieza tienen la palabra, y con ellos, los jóvenes del año 1949. Fernando, hijo, y

> Carmina, hija, dirán, en su intento de escapar del círculo en que la escalera –la Sociedad– les tiene encerrados, las mismas palabras que se dijeron el padre y la madre respectivos, años atrás. Pero todo hace pensar que ellos sí escaparán a la prisión de esa escalera. Eso recuerdo que queríamos creer todos, o al menos los jóvenes de aquel entonces (Salvat i Ferré, 1987: 81-82).

4. *EL SUEÑO DE LA RAZÓN*

Se trata de uno de los principales dramas históricos de Buero Vallejo, en el que recurre a la figura de Francisco de Goya para efectuar una lúcida reflexión sobre la situación y el compromiso del artista en un régimen despótico, el de Fernando VII tras el restablecimiento del absolutismo en la España del XIX. Retenida por la censura, *El sueño de la razón* no fue estrenada hasta 1970 en el Teatro Reina Victoria de Madrid bajo la dirección de José Osuna. Hay que señalar que, con ella, Buero abre el camino del nuevo teatro histórico de posguerra, del cual son dignas representantes, además de la obra que nos ocupa, piezas como *Las Meninas*, *Un soñador para un pueblo*, o *La detonación*, con Velázquez, Esquilache y Larra como protagonistas respectivos:

> Por fin, frente a los figurones históricos de José María Pemán o Eduardo Marquina, alguien se atrevía a interpretar o "releer" nuestro pasado colectivo desde la perspectiva de la izquierda no dogmática. El público universitario, las gentes más conscientes estaban hambrientas de poder recuperar nuestra historia en el escenario. Así sus personajes, Velázquez, Goya, Esquilache, Larra..., fueron y siguen siendo la conciencia de nuestra historia. El teatro servía para explicarnos, aclararnos, nuestro pasado y, a la vez, para encontrar caminos de futuro (93).

Todas ellas tienen en común la elección de un personaje central en las artes o la política de la historia española, de cuya figura y de las circunstancias históricas que la rodean se sirve Buero para dar pie a una visión de momentos relevantes en la historia nacional que a menudo halla correlación con el momento en que escribe. Pese a tratar hechos del pasado no se distancia, sino que se implica en los problemas de su tiempo:

> Cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente (Buero Vallejo, 1980: 19).

El título de la pieza está tomado de la lámina nº 43 de los *Caprichos* del pintor. La acción se sitúa, concretamente, en 1823, cuando Goya ya se halla recluido en la "Quinta del Sordo", en los momentos de mayor represión absolutista, y tiene su base en datos reales de la biografía del pintor, obtenidos gracias a una rigurosa documentación por parte del autor, cuyo interés por la figura de Goya también había hallado su plasmación ya en tempranos dibujos del autor como "El mundo de Goya", dibujo a pluma de 1931; su poema "Pinturas Negras" guarda asimismo una estrecha relación con la pieza que nos ocupa.

La acción de ésta se reduce al desarrollo del mecanismo que desde el trono se pone en marcha para doblegar la voluntad del pintor y que éste se retracte de sus ideas de talante liberal, así como de las críticas que haya dirigido al rey. A lo largo de la obra pesa en el ambiente cada vez con más fuerza la amenaza de las represalias contra Goya, lo que se traduce en un *crescendo* paulatino –"Para tejer una soga es menester tiempo" (Buero Vallejo, 1994: 1268), dice el monarca– que va desde la simple sospecha a la presencia de voluntarios realistas en las inmediaciones de la finca, pasando por la cruz pintada en la puerta como marca de persecución hasta culminar en la humillación final, cuando los voluntarios irrumpen en la residencia del pintor, sambenitándolo y violando a Leocadia en su presencia.

ISSN: 1594-378X

La obra se abre con una escena en la que Fernando VII dialoga con su ministro Calomarde, y en la que sale a relucir el aparato represivo que ha puesto en marcha tras su vuelta al trono. Se sabe que se ha interceptado una carta del pintor dirigida a su amigo Martín Zapater, en la que se recogen duras críticas al rey. Hay aquí un error histórico, asumido por el propio autor, pues el Zapater histórico murió en 1803, con lo que, situándose la acción del drama en 1823, esa carta no podría haber existido. Durante dicha conversación se urde la trama de persecución contra Goya, que constituye el núcleo de la pieza: el entramado represivo que el poder absolutista va a tejer sobre el pintor, un personaje subversivo y díscolo que no se ha plegado servilmente a sus intereses y que supone un flagelo para el poder real. El bordado que el rey está elaborando durante la conversación viene a ser una metáfora de esa "red" que está tejiendo alrededor de Goya. Éste, como ya hemos dicho, se encuentra alojado en la llamada "Quinta del Sordo", en los años finales de su vida, cuando ya había sido atacado por la sordera y su creatividad artística estaba dando los frutos de las "Pinturas Negras", creaciones atormentadas con una fuerte presencia de lo onírico y lo irracional, que reflejan el convulso mundo interior del pintor y que cobran una importancia capital en la construcción del drama, como luego veremos. Goya se halla acompañado de su ama de llaves y amante, Leocadia Zorrilla de Weiss, y de los hijos de ésta: Mariquita (María del Rosario Weiss, probablemente también hija de Goya) y Guillermo. La relación que mantiene con Leocadia es compleja y contradictoria, con una constante desconfianza hacia ella, que cree reconocerse como la inspiración de pinturas que, de una manera u otra, aludirían a la perfidia femenina ("Judith", "Las fisgonas"...).

Otros personajes cuya presencia es importante para el drama son el doctor Don Eugenio García de Arrieta y el padre Duaso, ambos personajes históricos. El primero de ellos fue un médico que atendió a Goya de una peligrosa enfermedad. En la obra aparece como un individuo mesurado y prudente, algo apocado, pero que en todo momento se preocupa del pintor y de la suerte que pueda correr éste. Don José Duaso y Latre, por su parte, es un sacerdote que se encuentra, en cierto modo, a caballo entre el mundo de Goya y el del poder absolutista, que se debate entre su amistad y aprecio por el pintor y su servicio al rey; a causa de esa situación actúa como una suerte de intermediario entre ambos. Es partidario del absolutismo, pero contrario a los excesos.

De este modo, se nos presenta a un Goya en el ocaso de su vida, huraño y con un carácter agriado por causa de su sordera, con la amenaza de la represión institucional gravitando sobre él. En la elaboración del personaje y en la construcción escenográfica son esenciales dos aspectos: la sordera y la locura, de los que Buero se sirve, al igual que en otras obras suyas, para introducir nuevos planteamientos estéticos y ofrecer en escena nuevas percepciones de la realidad.

La sordera del pintor es utilizada como un recurso escénico para involucrar al público en la percepción de la realidad del personaje, que "filtra" la que los espectadores tienen de los sucesos que se desarrollan en escena. Con respecto a los procedimientos de "vanguardia" que pretenden involucrar a los espectadores de manera más profunda en el hecho teatral, el dramaturgo se pronuncia en los siguientes términos:

> De lo que hay que tratar –a mi juicio– es de reinteriorizar psíquicamente al público, al menos con una participación primariamente psíquica. Si además es física, miel sobre hojuelas; pero sólo esta podría resultar contraproducente, inhibitoria, como ya he dicho. En mis dos obras últimas ensayo una participación psicofísica, de un modo que no me parece que sea muy anticuado ni falto de originalidad, ni siquiera allende los Pirineos. El Goya de *El sueño de la razón* es sordo; se oye solamente a sí mismo y el público está sordo con él (en Isasi Angulo, 1974: 73).

Estas últimas palabras sintetizan el procedimiento usado: desde que Goya pisa el escenario, el público oye lo que él oye, con lo que su percepción de lo que sucede está mediatizada por la del personaje. Asimismo, el protagonista oye sonidos imaginarios, como voces, ladridos, maullidos o aullidos, latidos, percepciones subjetivas de Goya que también son oídas por los espectadores. Estas "alucinaciones auditivas" vendrían a ser emanaciones del mundo interior del pintor, que inciden en su soledad, aislamiento y temor: "Como Goya, el espectador se encuentra atrapado dentro de un mundo que sólo se revela en el interior de la conciencia del protagonista, que es, de consuno, la conciencia de España, la del pasado y la del presente" (Ruiz Ramón, 1978: 224-225). Estos recursos señalados constituyen lo que Ricardo Doménech ha denominado "efectos de inmersión". La identificación entre el espectador y Goya no es total, pues en algunos momentos del drama lo percibido por uno o por otro no coincide, bien porque Goya percibe más que el espectador, o viceversa. Aunque no es el primer sordo que aparece en el teatro de Buero, sin duda es en el protagonista de *El sueño de la razón* donde la sordera alcanza su dimensión más rica y compleja. La mirada del sordo, escudriñadora, tendría la capacidad de desnudar de falsedades a las personas y ponerlas ante sus propias limitaciones.

Por lo que se refiere a la posible locura de Goya, se halla estrechamente ligada a su sordera. Hay en el texto una cierta ambigüedad respecto a la veracidad de su enfermedad mental, pese a que Doménech considere que ésta es evidente. Desde muy pronto aparecen en boca de los personajes referencias a la posible demencia del personaje. Leocadia alude a su comportamiento retraído, huraño y extravagante, como si hablara solo o con entidades imaginarias. Cree que las pinturas que elabora son el ejemplo más claro de esa locura. Arrieta, sin embargo, cree que se tratan, más bien, de una manera de exorcizar los demonios interiores, pudiéndose plantear así que actuarían como una terapia del propio Goya para eludir la insania. Leocadia además, considera que una de las pruebas de ella es su ausencia de miedo ante las consecuencias que puedan derivarse de su permanencia en el país –"¡Hay que estar loco para no temblar! Y yo estoy muy cuerda y tengo miedo" (Buero Vallejo, 1994: 1276). Sin embargo, ese miedo de Goya está patente, aunque intente ocultarlo en varios momentos de la acción.

> En principio, el terror es, en la obra, de tipo situacional: el terror político. Pero esto no excluye, sino que presupone, la otra cara del terror, más oscura, el terror insondable. ¿Puede decirse que hay siempre en la constitución del ser humano un fondo de terror? (en Fernández Santos, 1970: 20).

Los latidos que se escuchan esporádicamente en escena con diferente intensidad representan ese miedo, que constituye un elemento central del drama y que aparece como el único factor que une a los dos antagonistas: Goya y Fernando VII, cuya estrategia de represión política se explicaría por su miedo y cobardía. De hecho, la primera ocasión en que se perciben los latidos es la escena inicial de la conversación del rey con Calomarde. El monarca es el primero en advertir esos latidos que irrumpen en la acción como nuncios del terror. Pero hay una sustancial diferencia en la manera en que ambos antagonistas se enfrentan a ese miedo. Las circunstancias que rodean la vida del pintor conforman:

> una situación en la que lo domina un complejo miedo que se manifiesta en niveles personales, sociales, políticos y metafísicos. [...] Pero Goya no se queda quieto, paralizado por el miedo, ni oculta, como el monarca, su miedo con el crimen, sino que es capaz de combatir con el reflejo en sus pinturas el sombrío ambiente que lo envuelve (De Paco, 1998: 191).

ISSN: 1594-378X

De este modo, las sombrías "Pinturas Negras" actuarían, como ya hemos señalado, con el papel de exorcizar tanto los demonios interiores del pintor como los demonios de la sociedad, para cuya captación Goya estaría dotado, como artista, de una clarividencia especial: "La mayoría de los lisiados de Buero Vallejo poseen una especie de *segunda vista* o *sexto sentido*, como si su atención, por fuerza apartada de lo exterior, de lo llamativo, aprendiera a conocer lo profundo, lo esencial" (Borel, 1963: 10). En caso de que su demencia fuese cierta, haría gala de una lúcida locura. El mundo sórdido de sus cuadros provoca repulsión a aquellos que las contemplan, y en la obra aparecen algunos juicios que los personajes emiten sobre ellas. Serían figuraciones de pesadilla, el reflejo de ese "sueño de la razón" que adquiriría dos sentidos: como campo que se desatan las fuerzas de lo irracional, las pulsiones ocultas de la vida y del ser humano, y como la demencial situación política y social de un país "al borde del sepulcro, cuya razón sueña" (Buero Vallejo, 1994: 1334), donde ésta ha huido y ha dejado la nación al amparo de los monstruos de la intolerancia fanática. La propia situación personal del pintor, sumido en la desconfianza y la soledad y contemplando la terrible situación del país le llevaría a construir esas figuraciones: "Amé la razón y pinto brujas" (1317). El mundo grotesco en ellas representado se contrapondría a esos "voladores" que el pintor ha visto o cree haber visto, y que aparecerían como la personificación de un ideal de libertad cuya realización efectiva resulta imposible dadas las circunstancias. "Asmodea" sería la única de las pinturas que se utilizan como marco que tendría unas connotaciones positivas, explicadas por el propio pintor. Esa "diablesa angelical" podría entenderse como una representación de la esperanza que eleva al hombre por encima de las crueldades e injusticias, y que conectaría con la significación de esos mencionados voladores.

La relevancia escenográfica de las "Pinturas Negras" y su adecuación a la situación interior del artista y al ambiente de delirio que le rodea motivan su utilización como un elemento escenográfico de gran importancia; aparecen funcionando a modo de fondo para la acción en momentos relevantes de ésta, y siempre en consonancia con ella. Pinturas como "El aquelarre" contribuirían al ambiente opresivo y un tanto onírico en momentos clave, especialmente en los momentos finales del drama. "El Santo Oficio" aparece como alusión evidente al matrimonio Iglesia/poder, como queda ejemplificado con la entrada en escena casi simultánea del padre Duaso. La "Riña a garrotazos" emerge cuando el pintor, de una manera simple pero lúcida, hace un análisis de la situación del país. Los paralelismos entre la situación nacional en aquella época y la convulsión similar que había vuelto a atravesar España, así como la denuncia más o menos velada a la época de represión vivida bajo el régimen franquista, identificado con el absolutismo fernandino, motivarían la mencionada retención de la obra por parte de la censura. Asimismo, la escena en la que Goya, dormido, es asaltado por los figurones grotescos que ha plasmado en algunas de sus pinturas y grabados, y que actúa como onírico presagio de lo que ocurrirá después, reproduce la lámina que da título a la obra.

Se ha considerado que *El sueño de la razón* es la obra más cerrada de Buero. El protagonista sufre una amarga derrota, una cruel vejación por parte de los voluntarios realistas, y el monarca parece haber conseguido su objetivo de doblegarle. La decadencia propia de la vejez a la que el propio pintor se acaba refiriendo –"Ya no soy más que un viejecico engullesopas" (1334), en evidente alusión a uno de sus cuadros– y el declive sexual que ésta conlleva –patente en la violación de Leocadia por parte de los agresores y en las amargas palabras que ella le dirige: "las escasas veces que me buscabas ya no sentía a mi lado el toro que fuiste, sino a un abuelo fatigado" (1332)– fruto del devastador efecto del tiempo, se suman a la humillación que sufre en sus propias carnes al ser golpeado y sambenitado. Todo ello aunado a su propia conciencia de derrota daría una imagen decrépita y decaída del pintor, un clima final de desolación y desesperanza. Sin embargo, pese al descorazonador panorama,

queda el ejemplo de la integridad del artista que resulta denigrado por otros precisamente por no acceder a humillarse él mismo claudicando, y de ahí el sentido, que ha sido indicado en algunos análisis, de este drama como monumento a la independencia del artista pese a las condiciones adversas. La obra se cierra con la insistente repetición de la oración condicional –que también funciona como paratexto inicial– "Si amanece, nos vamos" (ubicada al pie del capricho 71) por parte de varias voces; lo que puede tomarse como la posibilidad de que las sombras de la ignorancia y la barbarie que atenazan en ese momento a la sociedad se disipen cuando amanezca un futuro de tolerancia y convivencia y la razón despierte de su letargo. La "desesperanza pese a todo esperanzada" a la que siempre apela el teatro del autor encontraría aquí también su plasmación, aunque ese resquicio parezca más estrecho que en otras piezas.

Bibliografía

BOREL, Jean Paul (1963) "Prólogo. Buero Vallejo: ¿vidente o ciego?", en Antonio BUERO VALLEJO, *El concierto de San Ovidio*, Barcelona, Aymá, pp. 7-20.

BUERO VALLEJO, ANTONIO (1966) *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966.

—— (1957) "El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo", *Primer Acto*, 1, pp. 4-6.

—— (1966) "La juventud española ante la tragedia", *Yorick*, 12, pp. 4-5.

—— (1973) "García Lorca ante el esperpento", en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza, pp. 97-171

—— (1980) "Acerca del drama histórico", *Primer Acto*, 187, pp. 18-21.

—— (1994) *Obra completa*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe.

—— (1999) "Sobre la tragedia", en *El futuro del teatro y otros ensayos*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 77-81.

CORTINA, José Ramón (1969) *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.

DE CASTRO, Cristóbal (1949) "Español: estreno de *Historia de una escalera*, drama en tres actos de Antonio Buero Vallejo", *Madrid*, 15 de octubre, p. 10.

DE PACO, Mariano (1994) *De re bueriana: sobre el autor y las obras*, Murcia, Universidad de Murcia.

—— (1998) "Planos de significación en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en

DOMÉNECH, Ricardo (1973) *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel (1970) "Sobre *El sueño de la razón*. Una conversación con Antonio Buero Vallejo", *Primer Acto*, 117, pp. 19-27.

GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962) *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus.

ISASI ANGULO, Amando C. (1974) *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid, Ayuso.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1998) "La vida humana en el teatro de Buero Vallejo", en Leyra (1998) pp. 51-56.

LEYRA, Ana M., coord. (1998) *Antonio Buero Vallejo. Literatura y filosofía*, Madrid, Editorial Complutense.

ISSN: 1594-378X

LEYRA, Ana M. (1998): "Las filosofías de la diferencia y la repetición en el teatro de Buero Vallejo", en Leyra (1998) pp. 119-128.

MAGAÑA DE SCHEVILL, Isabel (1967) Introducción a *Dos dramas de Antonio Buero Vallejo*, New York, Appleton-Century-Crofts, pp. 1-15.

PAULINO, José (1998) "El compromiso moral como juicio dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo", en Leyra (1998) pp. 93-108.

PÉREZ MINIK, Domingo (1992) *Teatro europeo contemporáneo*, La Laguna, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1971) "Buero Vallejo y la pasión de la verdad", *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 377-416.

—— (1978) *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra.

RUPLE, Joelyn (1971) *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*, New York, Eliseo Torres & Sons.

SALVAT I FERRÉ, Ricard (1987) "El más fascinador de los juegos (El teatro de Buero Vallejo y su incidencia social)", en VV. AA.: *Antonio Buero Vallejo, Premio "Miguel de Cervantes" 1986*, Barcelona, Anthropos / Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 75-100.

VALVERDE, José María (1991) *Historia de la literatura universal*, vol. X, Barcelona, Planeta.

La trasgressione fantastica: *Carta a una señorita en Paris* di Julio Cortázar e *Buscador de prodigios* di José María Merino

GIULIANA ZEPPEGNO
Università degli Studi di Trento

Soltanto la letteratura poteva mettere a nudo il gioco della trasgressione della legge, senza la quale la legge non avrebbe scopo – *indipendentemente dalla creazione di un ordine*. La letteratura non può assumersi il compito di ordinare la necessità collettiva […] La letteratura, come le trasgressioni della legge morale, è anzi un pericolo. Essendo 'inorganica', è irresponsabile. Niente poggia su di essa. Essa può dire quello che vuole.
Georges Bataille, *La letteratura e il male*

L'insetto non deve essere disegnato sulla copertina e nemmeno mostrato da lontano.
Franz Kafka, *Lettera all'editore Kurt Wolff*, Praga, 25 ottobre 1915

Tacciato a lungo di *escapismo* e conservatorismo sulla base di un diffuso pregiudizio che al silenzio della letteratura sul reale fa coincidere, con veemenza tanto maggiore in periodi di 'emergenza' storica e politica, il suo avallo, nonché in ragione di un'avventata assimilazione all'universo, attiguo ma profondamente distinto, del meraviglioso, il fantastico è indubbiamente segnato, fin dalla sua genesi, da una radicata ambivalenza ideologica. Se l'equazione silenzio-consenso poggia su un sostanziale fraintendimento del ruolo della creazione artistica che la critica sembra essersi definitivamente lasciato alle spalle, il preteso conservatorismo del genere appare invece, su un altro piano del discorso e per motivi molto diversi da quelli tradizionalmente addotti, un'attribuzione non priva di fondamento: un'osservazione attenta del fenomeno permette infatti di individuare la logica intrinseca di larga parte del fantastico più tradizionale nella regressione verso modelli conoscitivi superati, e di riconoscere in tale dinamica non già un'istanza sovversiva rispetto ai codici culturali vigenti, ma al contrario una tendenza orientata, per le modalità attraverso cui opera nei testi, alla loro conservazione.

A questa inclinazione − svincolata da rapporti diretti con i contenuti dei racconti e con i loro presunti 'messaggi', come vorrebbe un pregiudizio tenace, banalizzante e riduttivo sotto tutti i punti di vista, e risultante invece, come si è accennato, da più complesse tensioni di ordine culturale ed epistemologico − si oppone, sul fronte più avanzato del fantastico contemporaneo, un movimento di segno opposto: l'ipotesi da cui questo studio prende, euristicamente, le mosse, è che numerose manifestazioni fantastiche contemporanee detengano una carica autenticamente eversiva, e che in questa vocazione alla trasgressione risieda uno degli scarti più significativi tra le manifestazioni recenti del genere e i loro antecedenti ottocenteschi.

Giuliana ZEPPEGNO, "La trasgressione fantastica: *Carta a una señorita en Paris* di Julio Cortázar e *Buscador de prodigios* di José María Merino", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 91-107.

Improntata a 'diseguali storicità[1] e segnata, come vasta parte della letteratura postmoderna, da un'inclinazione quasi costitutiva all'ibridazione, la letteratura fantastica del Novecento nondimeno annovera, tra le sue molte declinazioni[2], un gruppo di opere accomunate da tratti fortemente innovativi rispetto alla tradizione su cui si innestano, che un preciso concorso di cause tematiche e formali orienta a una radicale trasgressione semantica, prima che logica ed epistemologica: le analisi che seguono, condotte su due racconti emblematici di questa categoria, cercheranno di far luce sulle radici profonde di questa tendenza, lasciando sullo sfondo tanto le strategie formali che la veicolano quanto le infrazioni logiche che ne costituiscono il principale innesco, per concentrarsi sull'aspetto in senso lato *semantico* della trasgressione e sugli effetti che essa esercita a livello ricettivo e interpretativo.

1. JULIO CORTÁZAR, *CARTA A UNA SEÑORITA EN PARIS*

Autore fantastico fino al midollo, per istinto più che per scelta deliberata ma intensamente conscio dei propri strumenti espressivi e 'intellettuale' nell'accezione più alta, Julio Cortázar è indubbiamente uno degli scrittori più significativi del fantastico contemporaneo, nonché portavoce di una riflessione teorica sul genere di tale originalità e vigore da essere assunta da numerosi critici, anche a dispetto del suo carattere non rigoroso e volutamente asistematico, a paradigma stesso del fantastico attuale e indiscriminatamente estesa a manifestazioni del genere contigue ma dissimili[3].

Quando nel 1951 a Buenos Aires viene dato alle stampe il suo primo volume di racconti *Bestiario,* Cortázar, che alla fine dello stesso anno si stabilirà a Parigi per una permanenza destinata a diventare definitiva, ha alle spalle un libro di poesie di gusto mallarmeano (*Presencia*, 1938) e il poema drammatico *Los reyes* (1949), la lezione di Poe, dei romantici e dei surrealisti ma anche quelle, antitetiche, di Borges e Roberto Arlt, e nondimeno la chiara coscienza di aver creato, con *Bestiario*, qualcosa di radicalmente nuovo nelle lettere sudamericane[4]. Il vero e proprio *furor* ermeneutico che i racconti della prima e delle successive raccolte dovevano suscitare nella critica internazionale soprattutto a partire dal 1963, anno in cui il clamoroso successo di *Rayuela* proiettò un interesse retrospettivo su tutta la produzione precedente, e il portentoso moltiplicarsi di letture discordanti tanto sul significato delle opere (scandagliate dal punto di vista sociopolitico, psicanalitico, esoterico-religioso, e con gli

1 È l'idea blochiana, estesa qui alla storia della letteratura, della "non contemporaneità della storia", secondo cui in un dato periodo storico possono coesistere 'tempi diversi': in seno alla letteratura fantastica, racconti assolutamente innovatori convivono con espressioni tradizionali, repliche tardive di forme letterarie i cui presupposti sociali e culturali sono venuti a da tempo a mancare.

2 Entro quest'amalgama estremamente diversificato, per designare il quale molto pertinente appare la nozione di modo proposta in tempi recenti da Remo Ceserani e ampiamente condivisa dalla critica più avveduta (Ceserani, 1983, 1996), sono riconoscibili: racconti fantastici perfettamente canonici, i quali replicano, riattivandoli magari con tematiche nuove, ma anche pedissequamente, gli stessi dispositivi del fantastico *à la Hoffmann* (esempi di questo tipo, probabilmente i più numerosi, sono rintracciabili anche in seno alla produzione degli autori più innovatori); molti testi 'spuri', dalla difficile collocazione, in bilico tra modalità rappresentative contigue, quali il meraviglioso, il surreale, il fantascientifico (lo stesso Kafka, spesso troppo sbrigativamente omologato al fantastico, è autore di molte narrazioni di questo tipo); racconti ironici e parodici, che giocano consapevolmente con le forme più tipiche del fantastico e del gotico; racconti al confine tra modalità finzionali e saggistiche che fanno scaturire il fantastico dalla letteralizzazione di ipotesi filosofiche o teologiche (Borges, Bioy Casares); infine racconti fortemente innovativi rispetto alla tradizione in cui si inseriscono.

3 Questo l'errore in cui incorre, tra gli altri, lo stesso Jaime Alazraki, che ritaglia la propria definizione di neofantástico sulle dichiarazioni di poetica di Cortázar, assimilando abusivamente, come numerosi interpreti della narrativa cortazariana, le prese di posizione teoriche dell'autore alla sua produzione letteraria (Cfr. Alazraki 1983, 1994).

4 Ha affermato in un'occasione: "Sapevo che non si erano ancora scritti racconti del genere in spagnolo, almeno nel mio paese. Ne esistevano altri. C'erano i mirabili racconti di Borges. Ma io facevo un'altra cosa". (Harss, 1968, cit. in Cortázar, 1994a: XLVIII).

ISSN: 1594-378X

approcci teorici più disparati[5]) quanto, in alcuni casi, sul loro stesso contenuto letterale (non è infrequente il dissenso dei critici sull'*histoire* in racconti deliberatamente reticenti e ambigui), fanno luce sul carattere intrinsecamente 'aperto' e polisemico della narrativa cortazariana e sull'attiva partecipazione ai processi interpretativi cui il suo destinatario − "lettore complice" nella felice formula dell'autore − è intensamente sollecitato.

A differenza di numerosi racconti successivi, prevalentemente improntati a quello che Rosalba Campra ha opportunamente definito un "fantastico del discorso" (Campra, 2000: 133) e contagiati in misura crescente dalla concezione 'figurale' che Cortázar elaborerà a partire dalla metà degli anni Sessanta, *Carta a una señorita en Paris* fa perno su una fantasticità semantica ampiamente riconducibile alla celebre formula di Roger Caillois ("Il fantastico manifesta uno scandalo, una lacerazione, un'irruzione insolita, quasi insopportabile nel mondo della realtà […] è dunque rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno dell'inalterabile legalità quotidiana". Caillois, 1984: 90-92), che con alcune correzioni minime[6] può essere assunta, a scopo operativo, quale valido punto di riferimento entro l'intricato dibattito definitorio sul fantastico.

Il racconto coincide, per tutta la sua estensione, con la lunga lettera con cui un anonimo narratore protagonista confessa, alla proprietaria dell'appartamento in cui risiede fintantoché la donna si trova a Parigi, le ragioni del "disastro irrimediabile della sua casa" (Cortázar, 2002: 16), e con cui tenta di scagionarsi da ogni possibile accusa circa gli avvenimenti riferiti. L'uomo esordisce narrando di come il giorno stesso del suo arrivo si sia trovato a vomitare – come gli accade, periodicamente, da tempo – un coniglietto bianco, inconveniente che non lo avrebbe allarmato più di tanto se non fosse stato che, avendo vomitato l'ultimo coniglietto soltanto due giorni prima, credeva di potersene stare tranquillo per almeno un mese: la produzione di coniglietti s'intensifica invece inaspettatamente e da quel momento il narratore inizia a vomitarne, per ragioni imperscrutabili, addirittura uno al giorno. Incapace di sbarazzarsene, nasconde le bestiole in un armadio e intraprende, con esasperazione crescente ma determinato a preservare il segreto, una doppia esistenza, divisa tra il lavoro diurno di traduttore e le veglie notturne su una folla di coniglietti sempre più feroce e distruttiva.

Interrotta per la momentanea illusione che la genia dei coniglietti, arrivati a dieci, si sia finalmente arrestata, la lettera è ripresa per riferire l'ultima, drammatica tappa della vicenda:

> para mí este lado del papel, este lado de mi carta no continúa la calma con que venía yo escribiéndole cuando la dejé para asistir a una tarea de comisiones. En su cúbica noche sin tristeza duermen once conejitos […] Usted ve: diez estaba bien, con un armario, trébol y esperanza, cuánta cosas pueden construirse. No ya con once, porque decir once es seguramente doce, Andrée, doce que será trece. (Ivi: 33-34).

5 Per un'attenta disamina della critica cortazariana nei suoi diversi approcci, si veda Goyalde Palacios, 2001.

6 Il termine *realtà* (sufficiente, da solo, a sollevare problemi teorici vertiginosi) andrà sostituito con la nozione, proposta da Lucio Lugnani, di "paradigma di realtà" (Lugnani, 1983), più adeguata a rendere conto del carattere convenzionale e mutevole di ciò che una data cultura tende a considerare 'la norma', e in grado di far luce su quella che potremmo definire la peculiare storicità del genere, o la sua intensa deperibilità storica. Come caratteristica determinante per l'inclusione di un testo nel genere, inoltre, si assumerà la reperibilità, al suo interno, di una problematizzazione del concetto di reale e di quello, ad esso conseguente, di possibile: i racconti privi di tale criticità − perché i mondi che vi sono accampati si manifestano sin dall'incipit come radicalmente distinti da quello del lettore, o perché il testo vi è a tal punto cifrato da mancare di una vera funzione referenziale e fungere esclusivamente da rimando a un senso secondo, o perché l'impossibile trova in essi un'esplicita giustificazione psicologica, religiosa, pseudo-scientifica ecc., − senza dubbio comunicano, ai margini, con il modo fantastico, ma non ne occupano il centro.

La comparsa dell'undicesimo coniglietto getta il protagonista nella più sorda disperazione, al cui drammatico esito alludono, obliquamente, le ultime righe della lettera:

> Está este balcón sobre Suipacha lleno de alba, los primeros sonidos de la ciudad. No creo que les sea difícil juntar once conejitos salpicados sobre los adoquines, tal vez ni se fijen en ellos, atareados con el otro cuerpo que conviene llevarse pronto, antes de que pasen los primeros colegiales. (Ivi: 34-35).

Che non ci si trovi all'interno di una fiaba, o di un mondo possibile in cui sia ammissibile vomitare, di quando in quando, coniglietti vivi, è segnalato diffusamente dall'apparato realistico del mondo rappresentato (gli stessi coniglietti, straordinari nella loro genesi, sono connotati in modo assolutamente realistico[7]), mentre l'eventualità che il racconto non sia che il resoconto di un folle, ammessa dall'ambiguo canale espressivo (la lettera, tanto più inaffidabile data la mancanza, qui totale, di una narrazione esterna in grado di autenticarla), manca però di validi appigli testuali. L'*impossibilium* esibito dal testo è qui non soltanto naturalizzato, mediante la tecnica, ampiamente sfruttata dal fantastico contemporaneo, consistente nel riferire come naturale qualcosa di scandaloso per la ragione, con forti effetti stranianti sul lettore ("Justo entre el primero y segundo piso sentí que iba a vomitar un conejito. Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito" [Ivi: 23]) ma viene anche anticipato, con meccanismo frequente in Cortázar, alle prime righe del racconto, in aperta antitesi con una delle leggi fondamentali del fantastico più tradizionale, che vincola i propri effetti alla rivelazione *progressiva* del soprannaturale[8].

La sconcertante genesi dei coniglietti, riferita nell'osservanza pressoché totale di una reticenza estesa tanto al piano della spiegazione interna (l'*explication* todoroviana) quanto a quello dei significati simbolici, pur costituendo l'unico tassello vuoto in una tessitura per il resto perfettamente conseguente, coinvolge di riflesso l'intera macchina testuale, trascinandola verso un'apparente condizione di non-significanza e producendo un insuperabile inceppamento dei processi interpretativi. Refrattario all'attribuzione di un senso contingente per l'assoluta mancanza di un codice alla luce del quale tradurlo[9], nondimeno l'evento fantastico rimanda oscuramente a un grumo (un *coagulo*, direbbe Cortázar) di significati ulteriori, in virtù di una sottile trama simbolica sottesa al racconto sin dal suo avvio e della latenza, ad essa strettamente connessa, di una logica di tipo onirico.

Secondo Monica Farnetti, il principale scatto evolutivo tra il fantastico tradizionale e il suo erede novecentesco è concepibile come una "transizione dall'«inconscio collettivo», giacenza degli archetipi di un patrimonio culturale comune, all'«inconscio individuale», depositario invece delle esperienze uniche e distintive di una psiche da un'altra, spazio immaginario, personale e connotante di cui ogni individuo al contempo eredita e peculiarmente rinnova il materiale costitutivo" (Farnetti, 1988: 27). Il bacino cui il fantastico attinge i suoi materiali si restringerebbe pertanto, dal patrimonio collettivo, appannaggio del

7 "El conejito parece contento, es un conejito normal y perfecto, sólo que muy pequeño, pequeño como un conejito de chocolate pero blanco y enteramente un conejito". (Cortázar, 2002: 24).

8 Nel *climax* ascendente finalizzato a predisporre gradualmente il lettore all'accettazione dell'impossibile, Penzoldt individua il principio organizzatore stesso del fantastico (Penzoldt, 1952). L'assenza di questo procedimento, o la sua deliberata inversione, è significativamente segnalata da Todorov come uno dei principali scarti tra il fantastico ottocentesco e quello contemporaneo. (Cfr. Todorov, 2000: 174-175).

9 L'ascendenza fiabesca dell'invenzione dispiegata qui, suggeritami da Ferdinando Amigoni durante una conversazione (nelle fiabe si vedono spesso i personaggi vomitare oggetti inanimati o creature animate: i buoni vomitano per lo più oggetti preziosi, i cattivi oggetti e animali ritenuti disgustosi), pur fornendo spunti interessanti sulla concezione e composizione del racconto, non ne agevola però l'interpretazione interna, né aiuta a tracciare una sua lettura complessiva.

ISSN: 1594-378X

genere nei suoi esiti più tradizionali, al sommerso della psiche individuale, con la conseguente produzione di immagini enigmatiche quale quella delineata qui. Per quanto Cortázar abbia più volte ribadito l'origine psicopatologica di molti dei suoi racconti, e pur costituendo il testo in esame uno dei casi più emblematici di superamento, attraverso la scrittura, di un sintomo di tipo ossessivo[10], tuttavia, questa indicazione non può valere quale strumento critico autonomo né fornire, a fronte dell'opacità del testo, una chiave di lettura privilegiata. Lo stato di *trance* o di possessione sotto il cui influsso, non senza imbarazzo, Cortázar riferisce di aver concepito la maggior parte dei suoi racconti[11], se costituisce un'interessante indicazione compositiva di cui è impossibile non tenere conto, non ci mette però al corrente dei significati *in atto* nel testo più di quanto il complesso del padre non rischiari quelli, altrettanto plurivoci e densi, che coabitano nell'opera di Kafka.

D'altro canto, come suggerisce Alazraki, invece di lambiccarsi il cervello per tracciare, a margine del cumulo di letture possibili, l'ennesima accattivante proposta interpretativa, criticamente più proficuo appare, al cospetto di immagini intimamente corrose dal non detto, attestarsi su ciò che *si sa* per certo e scandagliarlo con precisione. In quest'ottica sembra allora pertinente isolare due correnti semantiche, sprofondate nel testo come fiumi carsici e affioranti, qua e là, nell'ambito di insistenze e allusioni significative. La prima è una similitudine stabilita obliquamente e per gradi successivi tra il rapporto (reciproco) che lega il protagonista ai coniglietti e quello che intercorre tra Dio e le sue creature: introdotta inizialmente con un cauto paragone ("mientras yo quisiera verlos quietos, verlos a mis pies y quietos − un poco el sueño de todo dios, Andrée, el sueño nunca cumplido de los dioses". Cortázar, 2002: 29), e ribadita alcune righe dopo per mezzo di una sostituzione metaforica non del tutto trasparente ("es casi hermoso ver cómo les gusta pararse, nostalgia de lo humano distante, quizá imitación de su dios ambulando y mirándolos hosco". Ivi: 31), essa finisce con l'assumere, nel parossismo conclusivo, e senza che le allusioni trovino alcuno sfogo chiarificatore, connotazioni altamente *unheimlich* ("llenaron de pelo la alfombra y también gritaron, estuvieron en círculo bajo la luz de la lámpara, en círculo y como adorándome, y de pronto gritaban, gritaban como yo no creo que griten los conejos". Ivi: 34).

La seconda traccia semantica, tanto insistita da convertirsi nel principio organizzatore stesso del discorso, è l'antitesi, istituita fin dalle prime pagine[12], tra l'*ordine* imperante nell'appartamento prima dell'irruzione del narratore e il *disordine* introdottovi dalla schiera di abominevoli coniglietti, così come tra l'*ordine* conseguito faticosamente dall'uomo nella sua esistenza precedente il trasloco ("Las costumbres, Andrée, son formas concretas del ritmo, son la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terribile vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método". Ivi: 25) e il perturbamento di quell'ordine a seguito del trasferimento di cui l'anomalo incremento nella produzione di coniglietti è la più diretta, quasi fisiologica conseguenza. In un passaggio prezioso anche per l'indiretta notazione metanarrativa con cui l'autore più o meno consapevolmente prende le distanze dall'impiego letterario, ai fini del fantastico, del repertorio magico, il narratore non esita a mettere in relazione (una relazione assurda, logicamente inaccettabile) i due avvenimenti:

10 Nel corso di numerose interviste Cortázar ha dichiarato che l'immagine del vomitatore di coniglietti sarebbe nata dall'ossessione, provata per un breve periodo e svanita in seguito alla stesura del racconto, di avere dei peli in gola (Cfr. Picon Garfield, 1978; Prego, 1997; Goloboff, 1998; González Bermejo, 1978; Harss, 1968).

11 Ha dichiarato lo scrittore nel corso di un'intervista: "Una vez más es la eterna historia, de que a veces me da un poco de vergüenza firmar mis cuentos, porque tengo la impresión de que finalmente me los han dictado. Claro: tengo que convencerme de que soy yo mismo quien me los dicto. Un yo mismo al que yo no tengo acceso en el estado de vigilia. Un yo que viene del subcosciente" (Prego, 1990: 136).

12 Si veda l'incipit del racconto, al cui carattere anticipatore si è accennato in precedenza: "Andrée, yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construido ya hasta en las más finas mallas del aire". (Cortázar, 2002: 21).

> No sé cómo resisto, Andrée. Usted recuerda que vine a descansar a su casa. No es culpa mía si de cuando en cuando vomito un conejito, si esta mudanza me alteró también por dentro − no es nominalismo, no es magia, solamente que las cosas no se pueden variar así de pronto, a veces las cosas viran brutalmente y cuando usted esperaba la bofetada a la derecha (Ivi: 30).

Lo schiacciante senso di colpa che opprime il narratore in misura crescente fino a farlo risolvere per il suicidio, tanto più evidente quanto più è negato, con procedimento noto agli psicanalisti, nell'epilogo della lettera[13], suggerisce l'esistenza (reale o fantasticata) di una colpa senza nome, incommensurabile, di cui l'angosciato rammarico per la lampada di porcellana andata in pezzi e i dorsi dei libri rosicchiati non costituirebbe che un pallido riflesso o, per l'esattezza, un sintomo. Allusa fin dall'inizio della lettera e della vicenda ("Cuán culpable tomar una tacita de metal y poterla al otro estremo de la mesa […]". Ivi: 22), essa ricorda da vicino, tanto per il suo trattamento fantastico quanto per l'elevato grado di densità cui perviene, l'imperscrutabile colpa kafkiana, radicata come questa negli abissi della psiche autoriale e altrettanto riluttante all'attribuzione del senso.

Per quanto il racconto manchi − come tutti i successivi, almeno fino a *El perseguidor* (1959), con il quale Cortázar dichiarerà di aver inteso creare, per la prima volta, un personaggio[14] − di qualsivoglia indagine psicologica, si potrebbe anche dire che in esso non si trova, paradossalmente, nient'altro che psicologia. Condannati alla passività di fronte all'incursione dell'*altro* e simili a burattini senz'anima, i protagonisti di racconti quali *Casa tomada*, *Omnibus*, *Cefalea*, *Circe*, *Bestiario*, assolvono al ruolo di funzioni narrative più che riprodurre individui in carne ed ossa; lo psichico nelle sue forme più riposte e inconsce, tuttavia, espunto dai personaggi e per così dire spogliato dell'umano, è installato al centro stesso della narrazione, dove si trova *letteralizzato*, ovvero tradotto − con gli esiti oscuri e polisemici di cui si è detto − in termini di realtà.

Pur riconoscendo nella dialettica tra ordine e disordine l'asse portante del racconto, e acutamente intuendo, nella struttura del testo, l'esatto inverso di quella sottesa a *Casa tomada*[15], la lettura con cui Jaime Alazraki tenta di ricondurre il testo al paradigma comune all'intera raccolta suscita non poche perplessità: qui l'irruzione del disordine non conduce infatti, come altrove, all'instaurazione di un ordine *aperto*, ne è possibile convenire sul fatto che "el protagonista de *Carta a una señorita en Paris* rompe el orden cerrado del departamento de la calle Suipacha suicidándose" (Alazraki, 1983: 204): in esso si passa piuttosto, come suggerisce con maggiore aderenza ai testi Antonella de Laurentiis, "da una situazione iniziale di 'normalità' (di inserimento in un ordine prestabilito) a una situazione intermedia in cui qualcosa o

---

13 "Basta ya, he escrito esto porque me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa"; e poco oltre: "No tuve tanta culpa, usted verá cuando llegue que muchos de los destrozos están bien reparados con el cemento que compré en una casa inglesa, yo hice lo que pude para evitarle un enojo". (Ivi: 33-34).

14 "En todos los cuentos precedentes, los personajes pueden estar vivos, pueden comunicarle algo al lector, pero si se analiza bien es como en los cuentos de Borges, los personajes son marionetas al servicio de una acción fantástica [...] Antes de *El perseguidor* yo ya había escrito algunos cuentos que no tienen nada de fantástico, que son muy humanos, como *Final del juego*. Eso ya eran caminos que se me iban abriendo. Pero la primera vez que se me planteó eso que vos llamás existencial − y es certo −, es decir el diálogo, el enfrentamiento con un semejante, con alguien que no es un doble mío, sino que es otro ser humano que no está puesto al servicio de una historia fantástica, en la que la historia es el personaje, contiene al personaje, está determinada por el personaje, fue en *El perseguidor*". (Prego, 1997: 92-93).

15 Mentre in *Casa tomada* il punto di vista narrativo si focalizza sugli 'invasi', situandosi all'interno dell'ordine e documentandone la progressiva distruzione ad opera di entità indefinite, qui si trova trasferito sull''invasore', sull'elemento apportatore di disordine (il vomitatore di coniglietti). Questo inoltre, al contrario degli anonimi invasori di *Casa tomada*, i quali demoliscono l'ordine iniziale espellendo i due protagonisti dalla casa, finisce con l'essere distrutto dal disordine che egli stesso ha immesso nell'appartamento. (Cfr. Alazraki, 1983).

ISSN: 1594-378X

qualcuno (in molti casi qualcuno diventa qualcosa) viola quest'ordine chiuso, per finire con un movimento circolare che porta al ripristino di quello stesso ordine" (de Laurentiis, 2005: 21).

Parafrasabile soltanto a prezzo di gravi semplificazioni e perdite, non trasponibile a un discorso logico né tanto meno inchiodabile a un significato univoco, il senso complessivo di *Carta a una señorita en Paris* va immaginato, più che come un pianeta interamente circumnavigabile, come una nebulosa di cui non siano visibili né il centro né i contorni esatti, ma che è compito dell'interprete tentare di circoscrivere, senza cedere alla tentazione della sovrainterpretazione né prima di averne indagato, come ammonisce Alazraki, il suo funzionamento 'sintattico'.

Nel racconto in esame, il ristabilirsi finale dell'ordine in nome o sotto il giogo di un principio di inamovibilità a tal punto radicato da scatenare nel protagonista, quale estrinsecazione fantastica del suo senso di colpa, l'incremento della produzione di coniglietti che lo condurrà al suicidio, appare allora come il veicolo di una riflessione, semanticamente densa e oscura, sulla potenza annientatrice dell'abitudine, e sul necessario sacrificio (o, quel che è ancor peggio, autosacrificio) di chi si trovi a contravvenire all'ordine immodificabile che essa instaura. Desolato resoconto di una capitolazione (ma la battaglia non è neanche stata ingaggiata) di fronte all'imperativo, subdolo perché ormai installatosi sul fondo del cervello, della *Gran Costumbre*, *Carta a una señorita en Paris* potrebbe recare in calce i versi, pubblicati a diversi anni di distanza:

> La Gran Costumbre con capucha de avestruz vela al pie del deslinde
> para que una moneda caiga siempre cara
> y toda cara siempre sombra caiga,
> para que toda cruz sea Cristo,
> para que el pie no salga de su huella vela la Gran Costumbre,
> vela con largos dientes colgando sobre el labio cuneiforme,
> baskerville, elzevir: el Código, ese nombre
> del hombre vuelto Historia.
>
> […]
>
> Mientras se viva así, en la Gran Costumbre,
> mientras la historia siga su cópula gomosa con la Historia,
> mientras el tiempo sea hijo del Tiempo
> y preservemos las podridas efemérides
> y los podridos héroes de desfile,
> las caras serán sombras, las cruces
> serán Cristo, y la luz el amargo kilowatio, y el amor
> revancha y no leopardo.
> (Algunos, pocos, viven desacostumbrándose.
> Los matan a montones, pero siempre hay alguno
> que escapa, que espera a la salida de la escuela
> para alentar al colegial de ojos de hielo
> y regalarle un cortaplumas).
> (Cortázar, 1994: 84-86).

2. JOSÉ MARÍA MERINO, *BUSCADOR DE PRODIGIOS*

Il racconto *Buscador de prodigios* del narratore spagnolo José María Merino[16], inserito in una raccolta ampiamente dominata, come larga parte della produzione successiva, dall'invenzione di matrice fantastica nelle sue più varie declinazioni e splendente di un'imperturbata, notevolissima felicità immaginativa (*Cuentos del reino secreto*, 1982), offre un esempio emblematico della peculiare trasgressività semantica che si tentando, per avvicinamenti progressivi, di circoscrivere. Narrato in prima persona da un ragazzino di dodici anni della cui parola non si ha alcun motivo di dubitare e ambientato in un mondo in tutto e per tutto identico a quello reale (verosimilmente un villaggio montano della regione di Castilla y León, in un'epoca approssimativamente coincidente con quella della stesura del racconto), riferisce l'irruzione, naturalizzata solo in parte, di un evento incontestabilmente impossibile, senza azzardare il benché minimo tentativo di spiegazione né lasciar cadere alcun indizio che consenta al lettore di mettersi sulle sue tracce. Allo svuotamento semantico che ne deriva e all'inceppamento dell'intera macchina testuale fa da contraltare, sul fronte della significazione 'simbolica', un'apertura che l'analisi può ricondurre, come si vedrà, entro l'alveo di un discorso dominante, ma non interamente parafrasare né disgiungere da un fondo, irriducibile, di oscurità.

In un piccolo paese di provincia fa un giorno la sua comparsa un personaggio curioso, a tal punto identificato con la sua insolita professione che la narrazione gli rifiuta un nome, limitandosi a designarlo per tutto il tempo come il "buscador de prodigios": si tratta di un professore di "cosas antiguas", giunto sul luogo con la giovane moglie per fotografare le pitture rupestri rinvenute in una grotta a qualche ora di marcia dal villaggio, ma appassionato anche, con ardore scientifico, delle "cosas inexplicables, los fenómenos que aparentaban no tener justificación natural" (Merino, 2007: 62). Interrogato sull'eventuale presenza di fenomeni soprannaturali nella regione, il nonno del ragazzino raduna dopo cena, nella sua locanda, gli abitanti del paese, perché raccontino al forestiero tutti gli episodi inspiegabili di cui hanno memoria.

In una scena cui tanto il linguaggio impiegato quanto la cura per i dettagli psicologici conferiscono una potente efficacia realistica, gli anziani del villaggio raccontano allo studioso – con la timidezza e le bruschezze improvvise della gente semplice al cospetto del cittadino colto – della strana traccia di erba bruciata simile a un anello aperto su un lato che tutti gli anni appare, dal giorno alla notte, nell'appezzamento di Vicenta, e cui la donna attribuisce, suggestionata dalle notizie televisive, un'origine extraterrestre; dell'enorme corpo brillante nero come il carbone precipitato tempo addietro dal cielo, di cui si dice che avesse dimenato, per tutta la notte successiva, le strane braccia simili a rami e gridato di dolore come una cosa viva, finché il sole non ne aveva essiccato le estremità e disfatto la consistenza in una polvere fine, trascinata via dal fiume poco a poco; infine dell'uovo gigantesco venuto fuori dal nulla che, crepatosi, aveva emesso un muco dall'odore nauseabondo, per poi seccarsi al sole e scomparire senza lasciare traccia.

Con grande sconcerto degli abitanti del villaggio, il cercatore di prodigi ha però, per ognuno di questi portenti, una spiegazione perfettamente logica e razionale: mentre il cerchio d'erba è attribuito al micelio di qualche fungo, e l'enorme uovo liquidato come un lycoperdon (un altro fungo molto comune) di dimensioni eccezionali, la massa nera è identificata con un meteorite, le cui presunte grida di agonia sono ricondotte alla crepitazione dovuta

16 José María Merino è uno trai più importanti scrittori fantastici spagnoli contemporanei: nato a La Coruña nel 1941, cresciuto a León e attualmente residente a Madrid, è autore di alcune raccolte di racconti, tra le quali si segnalano, oltre alla presente, *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994) e *Cuentos de los dias raros* (2004), nonché di poesie, saggi e romanzi, il più celebre dei quali è *La orilla oscura*, vincitore del Premio de la Crítica nel 1985.

ISSN: 1594-378X

all'elevatissima temperatura interna e le braccia in forma di rami chiariti come le volute di fumo emesse a seguito del brusco raffreddamento. Che queste spiegazioni non siano ben accette agli abitanti del villaggio, e tanto meno ai testimoni originali dei prodigi, derubati sbrigativamente dei loro miracoli e forse anche, indirettamente, dei loro sogni, emerge con evidenza dai tentativi di resistenza, a tratti toccanti, che essi cercano di opporre alla schiacciante superiorità dello straniero: di contro all'insipida interpretazione del meteorite, l'irruente Ramirín si alza in piedi ed esclama: "Yo lo oí con toda claridad, señor, y entonces tenía el oído de una liebre. Eran chillidos de dolor" (ivi: 66), e ignorato dal professore, che prosegue nella sua spiegazione senza badargli, replica: "Yo tenía entonces la vista de un milano y le auguro que no era humo. Qué humo ni humo. Eran cosas vivas" (Ibidem). Zittito dalla risposta conciliante dell'uomo ("Mire, abuelo, los sentidos nos engañan muy a menudo. Los hombres somos crédulos en exceso. Para dar fe a testimonios como los suyos, debo tener pruebas más rigurosas". Ibidem), Ramirín si rimette a sedere borbottando parole inintelligibili, ma non si dà per vinto; riferito l'episodio dell'uovo gigante, apostrofa il professore con aria di sfida: "Y ahora, explíqueme usted eso". Ivi: 67); anche in questo caso tuttavia, a dispetto delle rimostranze dell'anziana testimone del prodigio ("Nada de eso […] estoy harta de ver setas, y pedos de lobo. Me he pasado la vida por estos montes. Aquello no era una seta". Ivi: 68), il professore riconduce l'episodio, sotto lo sguardo mortificato della moglie, a un fenomeno naturale.

Il mattino seguente il ragazzino accompagna i due forestieri alla grotta, dove l'uomo si attarda quasi tutto il giorno a fotografare le pitture rupestri, queste sì soddisfacenti sotto il profilo scientifico, disseminate lungo le pareti, mentre fuori il bambino e la ragazza preparano il fuoco e le tende per la notte. Intenti a osservare in silenzio, all'imbrunire, la superficie del lago, i due vedono però calare improvvisamente, dal cielo che si sta oscurando, un oggetto misterioso:

> en el cielo había un objeto osuro, redondeado, que se iba haciendo cada vez mayor. No era un avión. Al poco tempo estuvo casi encima de nosotros y me asusté de pensar que fuese a caernos encima. No tenía luces ni forma definida. Parecía una gran roca. Sin ruido, se posó en la pradera, junto al lago, y entonces reconocí su forma : era una casa vieja, una palloza muy bien techada de esa paja que llaman cuelmos. (Ivi: 73).

Mentre il ragazzino fissa l'apparizione come inebetito, incapace di muoversi, la ragazza si dirige verso la capanna senza alcuna esitazione e vi penetra. Quando poco dopo il cercatore di prodigi emerge dalla grotta e il bambino tra i singhiozzi gli riferisce l'accaduto, l'uomo ascolta senza capire ("No sé si me entendió". Ibidem), incredulo nega l'evidenza ("¿Cómo va a bajar del cielo, hombre?". Ivi: 74), infine cerca di tranquillizzarlo con fare accomodante ("Tú tranquilo, hombre, tranquilo. ¿Has cenado? […] A ella es mejor no molestarla. Estará con sus cosas. Estudiando". Ibidem), per poi chiudersi nella sua tenda e addormentarsi quasi all'istante. Incapace di dormire, il narratore rimane invece a contemplare la capanna scesa dal cielo, da cui provengono "un murmullo ininteligible de conversaciones y alguna carcajada aislada", insieme a una luce "leve, amarillenta y temblequeante" (ibidem), finché non ne vede uscire la moglie del cercatore di prodigi:

> − ¿Qué pasó? ¿Quién es esa gente? − pregunté.
> Ella sonrió. Traía las mejillas sonrosadas. Me pasó la mano por el pelo.
> − ¿Cómo no duermes? Anda, acuéstate. (Ivi: 75).

Quando il ragazzino sul fare dell'alba, disfatto dall'insonnia, sorprende la donna a uscire di soppiatto dalla tenda, questa gli si avvicina e prende congedo con dolcezza, senza

dargli alcuna spiegazione: con un cenno alla tenda del marito si limita a dire "Despídeme de él" (ibidem), poi si avvia alla capanna e scompare al suo interno, poco prima che questa si alzi in volo librandosi nel chiarore del sole nascente, sotto lo sguardo del bambino e dell'attonito cercatore di prodigi, emerso in quel momento dalla sua tenda.

Un racconto di questo tenore, che in un mondo noto e padroneggiabile scaraventa una porzione, oscura, d'inesplicabile, procurando di tacerne accuratamente tanto l'origine quanto il possibile significato metaforico e mantenendosi nel complesso non solo essenziale in ogni sua parte, come è chiamato a fare qualunque racconto che si voglia efficace, ma anche notevolmente restio a fornire le informazioni fondamentali, imprescindibili e per così dire 'dovute' al lettore, edifica uno di quei mondi impossibili, logicamente concepibili ma inabitabili, alla cui intrinseca contraddittorietà il fantastico novecentesco deve gran parte della sua dirompenza. L'oscurità che il testo veicola, lungi dal funzionare come una facile scappatoia dinnanzi alla responsabilità del senso o una scelta di comodo a fronte della complessità della sua costruzione, può essere concepita come il tentativo di dare una forma nuova, sfuggente, a qualcosa di vago ma intenso che la narrazione preferisce ammantare d'ombra piuttosto che esporre a una luce cruda e diretta.

A quest'oscuro precipitato semantico ci instrada, come già riscontrato per il cortazariano *Carta a una señorita en Paris*, una serie di allusioni disseminate lungo la narrazione e portatrici del discorso parallelo che questa non cessa di pronunciare, sotto voce, nelle pause e negli interstizi di quello principale. Questi ultimi ci parlano sin dalla prima pagina di un'opposizione latente, verosimilmente antica ed esito di un'altra, taciuta vicenda, tra il cercatore di prodigi e sua moglie: connotata fin da subito come una ragazza molto giovane, dagli occhi chiari e dallo sguardo perso nel vuoto, questa entra immediatamente in sintonia con il giovane narratore, e decisamente parteggia, nella piccola disputa del marito con gli abitanti del villaggio, per questi ultimi, dapprima con discrezione ("La mujer del buscador de prodigios, que había seguido con indudable interés todos los relatos de la gente, le miró con una expresión que a mí, que estaba a su lado, me pareció muy intensa, como si le pidiese algo". Ivi: 67), poi in aperta contestazione:

> − ellos lo vieron y tú no. ¿ Cómo puedes estar tan seguro de que se equivocan?
> El forastero miró a su mujer con desconcierto.
> − Eres tú quien les ha pedido que te lo cuenten − añadió ella − Tú mismo. (Ivi: 68).

Durante l'ascesa alla grotta poi, a differenza del marito che cammina senza arrestarsi mai né guardarsi intorno e impazientemente esorta i due ad accelerare il passo ("El buscador de prodigios andaba con ritmo invariabile. Su mujer se detenía a veces y hablaba conmigo, o recuperaba el aliento […] A su mujer le despertaban la curiosodad muchas cosas". Ivi: 69), si ferma a contemplare la natura circostante con stupore infantile e giunta in cima non sa trattenere, di fronte allo spettacolo del lago e delle montagne, una vera e propria esclamazione di meraviglia. Se il marito reagisce alla visione delle pitture rupestri affermando con freddezza di scienziato ("Esto es bueno […] Muy bueno. ¿No hay más?". Ivi: 71), la giovane donna "*contemplaba* las pinturas con ayuda de la linterna" (ibidem, corsivo mio), con occhi che "brillaban de excitación" (ibidem) e i cunicoli della grotta scintillanti di stalattiti d'avorio e d'argento, o screziate di rossi e di verdi "como si un pintor las hubiese decorado" (ibidem) rivelano a lei e al bambino un mondo fatato che il cercatore di prodigi, intento a preparare l'attrezzatura, non può e non sa vedere. Tornata all'aria aperta la ragazza si tuffa, non vista dal marito, nell'acqua gelata del lago, immettendo nel panorama incontaminato che la circonda, silhouette bianca in mezzo all'acqua scura, "una novedad que el paisaje asumía sin turbación" (ivi: 72) e lo spettacolo del tramonto, precluso all'uomo rinserrato nella grotta con

ISSN: 1594-378X

i suoi apparati fotografici, è destinato agli sguardi più avidi, più attenti, della giovane donna e del narratore.

La moglie del cercatore di prodigi, sensibile alla bellezza e al mistero, aperta all'incanto e allo stupore, 'irragionevole' come lo sono il bambino e gli abitanti del villaggio, si pone in violenta antitesi con la figura del marito, connotata invece sin dall'inizio nel senso della razionalità fredda, calcolatrice, e della passione ragionata, indirizzata a un fine. La tensione tra i due è palpabile, e la vicenda narrata riferisce precisamente, mediante l'irruzione di quanto di più estraneo al fallimento di un amore si possa immaginare, l'apice e lo scioglimento del conflitto: quando la capanna plana dal cielo, la ragazza spegne la sua sigaretta, si alza, e si dirige verso l'abitazione, come se non avesse atteso altro sino a quel momento; alla domanda sgomenta del ragazzino che la tiene per un braccio e sta per cedere al pianto ("¿Adonde va? ¿Qué va a hacer?". Ivi: 73), replica tranquillamente, non senza un moto di sfida: "Ven, vamos a ver eso " (ibidem), e s'indirizza alla capanna senza il minimo vacillamento[17].

L'abitazione dal tetto di paglia, da cui provengono voci amiche, festose, e la cui luce calda è già una promessa di ristoro e ospitalità, lungi dall'immettere nello scenario circostante una presenza ostile appare, al contrario, come luogo deputato alla vicinanza, all'umanità, al conforto. Per quanto molteplici e nebulosi siano i significati evocati, allora, non sembra avventato intravedere, nella planata della capanna sulla prateria e nella sua lieve, delicata dipartita, la storia fantastica di una liberazione, e nel volo al di sopra delle montagne lo slancio di quello, ardimentoso e pieno di bellezza, dell'utopia.

L'immagine, leggerissima, della casupola che si libra in cielo, portandosi via in un soffio la moglie del cercatore di prodigi, che nulla ispira di perturbante e angoscioso eccezion fatta per l'impossibilità di darne una spiegazione, più che uno squarcio sui recessi tormentati della psiche e del sogno notturno può essere vista, suggestivamente, come il prodotto del *coté* luminoso, pacato, dell'inconscio, così poco battuto dalle traiettorie del fantastico più tradizionale, e come un bagliore di quella peculiare qualità della *rêverie* che Gaston Bachelard rinchiuse, con invenzione felicissima, nella formula di "psichismo dorato" (Bachelard, 2005: 19).

3. CONCLUSIONI

Tentando di sistematizzare le osservazioni emerse sin qui, occorre rilevare come l'implicita trasgressività cui si accennava all'inizio – tanto accentuata da costituire, secondo alcuni, l'*ubi consistam* del genere[18] – venga determinata, nei due casi in esame come in numerosi altri racconti fantastici ascrivibili alla medesima categoria, dal concorso di alcune caratteristiche tematiche e formali, spesso a tal punto embricate tra loro da impedire una netta

17 La familiarità della donna con l'abitazione e la consuetudine con i suoi abitanti può indurre il lettore a immaginare una spiegazione più 'articolabile', ai confini con la fantascienza: la moglie del cercatore di prodigi sarebbe un essere proveniente da un altro mondo e gli ospiti della capanna una gruppo di conterranei tornati per prelevarla e restituirla alla sua esistenza più autentica; ma questa spiegazione, peraltro sfruttata, in modo diverso, nel racconto *El niño lobo del cine Mari*, appartenente alla stessa raccolta, non convince per la mancanza di sufficienti puntelli nel testo ed è costretta ad arrestarsi al livello delle ipotesi speculative.

18 In particolare Rosalba Campra − che pure non instaura, a questo riguardo, alcuna distinzione netta tra il fantastico tradizionale e il suo erede novecentesco − individua nell'isotopia della trasgressione il dinamismo organizzativo del fantastico, specificandone le diverse modalità in una formulazione rigorosa ancorché elastica, che non cede alla tentazione della tassatività né a quella della coesione a oltranza e forse per questo si dimostra così aderente all'oggetto della sua indagine: "Sarebbe illusorio pretendere una risposta assoluta ugualmente valida per ogni manifestazione storica del fantastico, ma seguendo un ragionamento in negativo penso che sia possibile dire che non esiste testo al quale applichiamo l'etichetta di «fantastico» che non presenti una trasgressione di ciò che viene dato come «naturale»: sia a livello semantico (come superamento di barriere tra due ordini della realtà); sia a livello sintattico (come sfalsamento o mancanza di funzioni in senso lato); sia a livello verbale (come negazione dell'arbitrarietà del segno e di conseguenza come azione del significante sul significato)". (Campra, 2002: 137).

distinzione tra ciò che attiene al piano della forma e ciò che inerisce a quello dei contenuti: 1. da un lato, il carattere radicalmente *negativo* dell'immagine intorno alla quale si struttura il testo fantastico, fortemente refrattaria alla significazione e conseguentemente veicolo di un'ampissima, se pure non infinita, apertura semantica; 2. dall'altro, la *contraddittorietà* interna del mondo finzionale istituito dal testo, per rendere conto del quale la semantica a mondi possibili[19] si rivela, ancorchè ricca di spunti nelle sue linee generali, fondamentalmente insuffiente; 3. infine, come si è visto, una marcata inclinazione alla reticenza e alla sottrazione d'informazione, in alcuni casi portata a un parossisimo tale da risultare sufficiente, anche in assenza di eventi esplicitamente meravigliosi, all'instaurazione del fantastico[20], ed estesa tanto alla spiegazione interna dei fatti narrati (si può parlare, in questo senso, di *reticenza esplicativa*), quanto ai significati complessivi e, *latu sensu*, simbolici del testo (*reticenza semantica*), quanto spesso a intere porzioni della fabula (con conseguente produzione di quelle che Umberto Eco [2002: 119-121] ha denomianto *fabule aperte*).

Il primo di questi aspetti è senza dubbio il più complesso nonché quello che con più tenacia si sottrae allo scandaglio teorico: per coglierne esattamente la portata e misurarne appieno il grado di novità, appare indispensabile esaminarlo alla luce dei mutamenti che investono la produzione fantastica nel passaggio tra Otto e Novecento, nell'arco di un processo di cui l'opera di Franz Kafka segna indubbiamente la tappa più significativa e che in larga misura va ricondotto al mutato rapporto, assolutamente fondante per il fantastico, tra finzione letteraria e immaginario collettivo. Facciamo quindi, provvisoriamente, un passo indietro.

Sorto tra fine Settecento e inizio Ottocento come sintesi e superamento delle varie tendenze gotiche (*gothic novel* inglese, *Schauerroman* tedesco, *roman noir* francese) e affermatosi nel corso del XIX secolo in vasta parte d'Europa e negli Stati Uniti, il fantastico "nasce nel momento in cui nessuno crede più alla possibilità del miracolo" (Caillois, 1985: 21), sui detriti della fede nel meraviglioso e nel clima di scetticismo che va addensandosi attorno alle spiegazioni sacrali e religiose del mondo. Nata come reazione al razionalismo illuminista e allo scientismo settecentesco, e presa con essi in un rapporto ambivalente, teso tra il conflitto e la *liaison* amorosa, la narrativa fantastica ottocentesca attinge tanto i suoi temi quanto il loro sistema concettuale di riferimento a un codice già noto alla collettività, ma dismesso dalla cultura e soppiantato da nuovi modelli, facendo propri quegli oggetti della credenza (fantasmi, stregoneria, mondo ctonio, vampirismo, magia, ecc.) che il mutamento dei codici conoscitivi ha fatto decadere a superstizione.

---

19 Sorta negli anni Sessanta in seno alla filosofia analitica e alla logica modale, ed estesa negli anni Settanta all'indagine narratologica dalle proposte di studiosi di letteratura quali van Dijk, Pavel, Eco, Doležel, la semantica a mondi possibili offre strumenti preziosi per l'indagine di mondi dotati di strutture modali 'omogenee' al loro interno, o di universi ibridi, diadici, quali quelli accampati da larga parte della narrativa kafkiana. Resta però infruttuosa nell'esame dei mondi intimamente contraddittori del fantastico più innovativo, in cui un solo elemento entra in collisione con il mondo perfettamente conseguente che lo alberga; universi non solo fisicamente ma anche logicamente impossibili; che non fanno sistema; che sgretolano dall'interno le loro stesse condizioni di edificabilità; che, come giustamente sottolinea Eco, "vogliono farci provare il disagio della contraddizione logica", giocando proprio "sul fatto che, secondo le regole di costruzione di mondi e la lista di proprietà che la nostra enciclopedia ci fornisce, il mondo che essi propongono non potrebbe funzionare" (Eco, 1990: 153). Cfr. soprattutto Doležel, 1999; Pavel, 1992; Eco, 1990, 2002.

20 Si vedano i casi, paradigmatici, di *Casa tomada* di Julio Cortázar e *Qualcosa era successo* (1957) di Dino Buzzati: costruiti entrambi intorno all'omissione di un frammento (il più importante) della fabula, nonché su un'accentuata reticenza esplicativa e semantica, pur mancando di un evento dichiaratamente fantastico i due racconti insinuano l'idea che ciò che essi si rifiutano - per scelta nel primo caso, per reale impossibilità nel secondo - di nominare possa avere una natura soprannaturale o comunque trasgredire i dettami del plausibile: sollecitato da una rete di indizi invisibili o da un'atmosfera latente, il completamento inferenziale tende a riempire i vuoti disseminati nel testo con contenuti fantastici e la fabula, di per sé colmabile anche mediante ipotesi realistiche, è pervasa invece – in virtù di una reticenza esasperata e 'tendenziosa' - da una tacita fantasticità.

ISSN: 1594-378X

È Freud a illuminare per primo, in una pagina definitiva[21], il legame esistente tra la nuova modalità narrativa e il riemergere di qualche cosa di familiare che è stato respinto, attribuendo il sentimento dell'*unheimlich* − effetto psicologico che egli intuisce peculiare alla letteratura fantastica − tanto al ritorno di complessi infantili rimossi (*vedrängt*), quanto a quello di credenze primitive superate (*überwunden*), sulla base della corrispondenza profonda istituita tra lo sviluppo del singolo individuo (ontogenetico) e quello della collettività (filogenetico).

A prescindere dal processo di formazione storica di tali immaginari, ciò che preme qui sottolineare è il carattere *già codificato*, già noto, di quel materiale, e l'alto grado di decifrabilità che esso detiene per il suo pubblico, secondo un paradigma − assimilabile, con Bozzetto, alla nozione formalista di *rebarbarisation*[22] − svincolato da un repertorio tematico determinato e anzi ricorrente in configurazioni storiche e geografiche del tutto distinte: un identico rapporto tra invenzione letteraria e superato è rintracciabile ad esempio, in pieno Novecento, persino nell'opera di un rinnovatore del genere come Julio Cortázar, che in un racconto dall'apparente impenetrabilità quale *Axolotl* fa di fatto riemergere, entro un mondo realistico, la verità, sorpassata, di un mito[23].

Alla luce di queste considerazioni, è possibile ricondurre l'ambivalenza ideologica sotto il cui segno nasce e si sviluppa la letteratura fantastica − sottolineata dalla critica più avveduta contro la tentazione, cui molti cedono, di gettare qualunque infrazione del codice vigente nel calderone del 'sovversivo' − a due ordini di motivi: da un punto di vista strettamente contenutistico, è stato osservato[24] come temi apparentemente trasgressivi, quali soprattutto le diverse forme della sessualità nelle sue molteplici variazioni e perversioni (incesto, necrofilia, omosessualità, amore a tre o a più, sadismo, vampirismo), agiscano spesso in modo funzionale alla riconferma dell'ordine costituito, nella misura in cui forniscono una soddisfazione vicaria di desideri espulsi dalla cultura, consentendo a una scarica provvisoria e innocua che di fatto ne disinnesca il potenziale eversivo.

A un'osservazione più distanziata del fenomeno, lo sguardo di condiscendenza che il fantastico rivolge a codici di lettura del mondo obsoleti, a prima vista interpretabile come un'istanza contestataria, nel senso della regressione, verso il paradigma vigente, si rivela più un modo per 'addomesticare il diverso' che un'effettiva relativizzazione della norma vigente: il superato che riemerge in larga parte del fantastico più tradizionale, richiuso entro le parentesi della finzione narrativa e sottomesso a una funzione puramente ludica, è destituito dell'originaria valenza epistemologica e non costituisce più alcuna minaccia per il sistema del sapere: perturbante a livello inconscio ma inoffensivo per la ragione, il represso ritorna, sotto vesti letterarie, più come indugio nostalgico che come ripensamento della cultura[25].

---

21 *Das Unheimliche* (1919). Cfr Freud, 2006.

22 Bozzetto riconduce la formazione del genere fantastico al processo denominato dai formalisti russi "rebarbarisation de la littérature", "che consiste, per un campo letterario, nel riappropriarsi − al fine di esprimere qualcosa di nuovo − di ciò che la letteratura dominante aveva precedentemente escluso per costituirsi". (Bozzetto, 1992: 49. trad. mia).

23 Vertiginoso resoconto in prima persona della metamorfosi del narratore in un axolotl del giardino botanico di Parigi, o meglio del suo sdoppiamento tra la propria identità umana, disertata dalla voce narrante, e quella della creatura abissale, il racconto annoda allusivamente il proprio avvenimento fantastico a un mito azteco di creazione: secondo una delle sue versioni, quando gli dei decisero di sacrificarsi nel fuoco rigeneratore per creare il sole e la quinta umanità, il dio Xólotl avrebbe cercato di scappare, assumendo tra le altre, per nascondersi, la forma di un azolotl. (Cfr. Fontmarty, 1986).

24 Cfr. soprattutto Jackson, 1986.

25 Sul carattere ideologicamente ambivalente della letteratura in genere, intesa come un peculiare prodotto del ritorno del represso (non solo formale ma, spesso, anche contenutistico, come nel caso del fantastico ottocentesco), si è espresso con grande sottigliezza Francesco Orlando: "la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo. […] un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso

A questa vocazione del fantastico − regressiva nella misura in cui accredita, anche solo in forma dubitativa, codici sorpassati; tendenzialmente conservatrice a uno sguardo complessivo e, direi, sociologico, del fenomeno − nel corso del Novecento va gradualmente sostituendosi, come si è visto, una tendenza di segno inverso. Gli oggetti o avvenimenti fantastici convocati dai più innovativi tra i suoi racconti (metamorfosi in insetto; atto di vomitare coniglietti vivi; misteriosa planata di una capanna dal cielo e sua successiva dipartita ecc.) sono infatti creazioni immaginative *ex novo*: non esiste, né verosimilmente esisterà mai, un codice in base al quale tradurle. Se l'oggetto fantastico tradizionale, estraneo all'enciclopedia dei suoi lettori, si richiamava comunque a un sapere enciclopedico assimilato da generazioni, i *monstrua* della letteratura fantastica contemporanea non rimandano più a nulla: forme nuove, ancora sconosciute all'immaginario culturale e letterario, aprono squarci e spazi vuoti nel paradigma di realtà vigente, che minano dall'interno senza rimpiazzarlo con alcun modello alternativo[26].

Questa insorgenza del 'negativo' e il categorico rifiuto della significazione che ne consegue sono configurati nel testo non soltanto, come si è visto, da scelte tematiche 'scandalose', ma anche da precise strategie orientate, in antitesi ai dispositivi attuati di preferenza dal fantastico ottocentesco, a quella che potremmo chiamare una retorica dell'*oscurità*. Il fantastico più canonico ricorreva prevalentemente, tanto a livello della fabula quanto sul piano dell'interpretazione interna, a strategie retoriche improntate all'ambiguità, laddove col termine ambiguità si intende l'incertezza, più o meno esplicitamente rappresentata nel testo, entro una gamma *ristretta* (due, massimo tre) di interpretazioni alternative, determinata dall'impiego topico del narratore inaffidabile e declinata in opposizioni indecidibili del tipo: il personaggio ha *visto* il fantasma/ il personaggio ha *sognato* il fantasma; il personaggio ha visto il fantasma/ il personaggio *crede* di aver visto il fantasma ma si sbaglia perché è folle/era ubriaco/aveva ingerito droghe, ecc.

Costruito su un'incertezza, nondimeno il racconto conduceva il suo lettore a crocicchi di strade ben delineate, per quanto spesso impraticabili. Come emerso dalle analisi precedenti, e come riscontrabile nella quasi totalità della narrativa di Julio Cortázar e in molti racconti di Kafka, Buzzati, Borges, Silvina Ocampo, Merino, per citare solo alcuni degli autori più significativi, i testi fantastici più innovativi del XX secolo si presentano, al contrario, come costitutivamente oscuri, nella misura in cui costringono il proprio lettore in un'*impasse* ermeneutica da cui è impossibile evadere se non a prezzo di un'interpretazione aberrante, coinvolgendolo in un rapporto incongruo di complicità e violenza basato su un protratto disattendimento delle attese e sul sostanziale tradimento del patto di lettura.

Che tale procedimento sfoci immancabilmente su un vuoto, e che sia proprio tale vacuità a dirigere e coordinare intorno a sé, tanto a livello di interpretazione interna quanto di lettura complessiva, le tensioni in gioco nei testi, è qualcosa che non è sfuggito alla critica più avveduta. Scrive in proposito Roger Bozzetto:

> Nel fantastico precedente si aveva a che fare con una sovranatura conosciuta, repertoriata, presente, solida e, al limite, disponibile. […] Nel fantastico moderno, la sovranatura non appare più come tale. Qualcosa d'assurdo, d'irrazionale, si produce indubbiamente, senza essere percepito come l'irruzione di un ordine superiore, ma piuttosto come un impedimento, un

---

innocuo dalla sublimazione, meriterà entrambi questi attributi contraddittori, piuttosto che uno solo dei due". (Orlando, 1990: 28).

26 "lo scrittore fantastico" osserva in proposito Amigoni, "si guarda bene dal suggerire un'enciclopedia diversa da quella canonica, in cui magari fosse possibile fornire una soddisfacente spiegazione per l'irriducibile alterità che contrassegna l'evento fantastico, e non la suggerisce perché non può farlo, non essendo in possesso di alcuna enciclopedia alternativa". (Amigoni, 2004: 23).

ISSN: 1594-378X

perturbamento, un disordine che s'insinua attraverso faglie minime, sovvertendo le basi ritenute normali della realtà […] *L'universo del fantastico moderno è disconnesso dal senso* […] *il senso sembra avere disertato il mondo*. (Bozzetto, 1992: 216-217, trad. e corsivi miei).

Come si è cercato di dimostare, tuttavia, l'*epochè* del senso su cui sbocca la trasgressione fantastica non sancisce affatto, per il lettore e per quel lettore più smaliziato e meglio equipaggiato che è il critico, la rinuncia all'interpretazione: per quanto rimanga, come l'allegoria benjaminiana, "a mani vuote" (Benjamin, 1999: 207), l'immagine intorno a cui si struttura il racconto è vuota di un vuoto pieno di senso, densa di significazioni plurime che non si elidono a vicenda.

Intimamente consonante tanto con l'idea di allegoria moderna quale è delineata in filigrana in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*Il dramma barocco tedesco*, 1928), poi approfondita polemicamente da György Lukács e in tempi recenti applicata con profitto da Giuliano Baioni alla narrativa kafkiana, quanto con la nozione – con essa convergente – di *metáfora fantástica* introdotta, in relazione al cosiddetto genere *neofantástico*, dallo studioso argentino Jaime Alazraki, l'immagine impossibile del fantastico più avanguardistico del secolo agisce come l'innesto, su un terreno narrativo, di un nucleo di linguaggio poetico. Disattendendo immancabilmente un'intrinseca "promessa di senso" (Bozzetto, 1992: 65), e al contempo invocando l'attribuzione di un significato ulteriore, simbolico in senso lato, il discorso oscuro tende infatti a far coesistere, con contraddizione solo apparente, il senso dell'ineffabile da un lato e una certa 'esuberanza semantica' dall'altro, veicolando in molti casi, laddove non sia portato a un livello tale da far arretrare in partenza qualunque tentativo ermeneutico, un grado di densità semantica toccato raramente dalla narrativa in prosa[27].

Grumi di senso oscuro, circondati da un fitto strato di silenzio, immagini quali il vomitatore di coniglietti, la misteriosa planata di una capanna dal cielo o l'immotivata metamorfosi di un uomo in insetto depositano nella memoria del lettore forme in grado di suscitargli, anche a distanza di anni, interrogativi destinati allo scacco, e d'innescare cortocircuiti logici ed ermeneutici capaci di mettere in pericolo, nei modi obliqui e plurivoci propri della letteratura, i discorsi gnoseologici, etici e politici dominanti, con cui essa si trova a intrecciare da sempre, che lo voglia o meno, il proprio ostinato dialogo.

Bibliografia

ALAZRAKI, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.

——— (1994) *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.

AMIGONI, Ferdinando (2004) *Fantasmi del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri.

BACHELARD, Gaston (2005) *La fiamma di una candela*, Milano, SE.

BENJAMIN, Walter (1999) *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.

BOZZETTO, Roger (1992) *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence.

27 Ne è ben conscio Julio Cortázar, quando afferma, replicando a una domanda circa le possibili cause della disparità dei risultati ottenuti nella scrittura in prosa e in quella in versi: "por más vanitoso que parezca […] fondamentalmente y al margen de la división entre prosa y poesía o prosa y verso, yo creo que mi manera de captar la realidad, mi manera de verla, de sentirla y de vivirla, es una actitud de poeta" (Cortázar, 1977: 13).

CAILLOIS, Roger (1984) *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli.

—— (1985) *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma, Teoria.

CAMPRA, Rosalba (1978) *La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori.

—— (2000) *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.

CESERANI, Remo (1983) "La radici storiche di un modo narrativo", in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi.

—— (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

CORTÁZAR, Julio (1977) *Coloquio en Madrid con Julio Cortázar*, a cura di M. Cabrera, in «La estafeta literaria», n. 625, 1/12/1977.

—— (2002) *Carta a una señorita en Paris*, in *Bestiario*, Madrid, Santillana.

—— (1994) *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate.

—— (1994a) *I racconti*, a cura di E. Franco, Paris, Einaudi-Gallimard.

DE LAURENTIIS, Antonella (2005) *Julio Cortázar. Il tempo e la sua rappresentazione*, Napoli, Aracne.

DOLEZEL, Lubomír (1999) *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani.

ECO, Umberto (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.

—— (2002) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.

FARNETTI, Monica (1988) *Il giuoco del Maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi.

FONTMARTY, Francis (1986) "Xolotl, Mexolotl, Axolotl: una metamórfosi ricreativa", in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Coloquio internacional, Madrid, Fundamentos.

FREUD, Sigmund (2006) *Il perturbante*, in *Psiconanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2006.

GOLOBOFF, Mario (1998) *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral.

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto (1978) *Conversaciones con Cortázar*, México D. F., Hermes.

GOYALDE PALACIOS, Patricio (2001) *La interpretación, el texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, UNED.

HARSS, Luis (1968) *Julio Cortázar o la cachetada metafísica*, in *Los Nuestros*, a cura di L. Harss e B. Dohmann, Buenos Aires, Sudamericana.

JACKSON, Rosemary (1986) *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti.

LUGNANI, Lucio, (1983) "Per una delimitazione del «genere»", in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi.

MERINO, José María (2007) *Buscador de prodigios*, in *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara.

ORLANDO, Francesco (1990) *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo*, Torino, Einaudi.

PAVEL, Thomas (1992) *Mondi d'invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi.

PENZOLDT, Peter (1952) *The Supernatural in fiction*, London, Nevill.

ISSN: 1594-378X

PICON GARFIELD, Evelyn (1978) *Cortázar por Cortázar*, Veracruz, Universidad veracruzana.

PREGO, Omar (1990) *Julio Cortázar por Omar Prego*, Montevideo, Trilce.

—— (1997) *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara.

TODOROV, Tzvetan (2000) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Corrupción, pecado y perversión: la cara oscura de la fantasía romántica*

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
IES "Alberto Pico". Santander / UNED Cantabria

Grandiosa, satánica figura,
alta la frente, Montemar camina,
espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina:
fábrica frágil de materia impura,
el alma que la alienta y la ilumina,
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.
Segundo Lucifer que se levanta
del rayo vengador la frente herida,
alma rebelde que el temor no espanta,
hollada sí, pero jamás vencida:
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
su límite a la cárcel de la vida,
y a Dios llama ante él a darle cuenta,
y descubrir su inmensidad intenta.
Y un báquico cantar tarareando,
cruza aquella quimérica morada,
con atrevida indiferencia andando,
mofa en los labios, y la vista osada;
y el rumor que sus pasos van formando,
y el golpe que al andar le da la espada,
tristes ecos, siguiéndole detrás,
repiten con monótono compás. [Espronceda (1984:110-111)]

Es Don Félix de Montemar, el protagonista de *El Estudiante de Salamanca,* enfrentándose, en el momento culminante de la obra, a la derrota y a la destrucción segura e inevitable. Todo en este poema, en este "cuento fantástico", que así lo denominó José de Espronceda, su autor, se dirige a este momento, a esta imagen del rebelde indómito que avanza indiferente por el agujero infernal, lleno de fantasmas y apariciones, por el lugar donde va a morir y condenarse sin remedio, tarareando una cancioncilla, arrogante e indiferente a todo lo que le rodea. Desde casi el principio de la obra ha perseguido a una mujer, o a una figura de mujer, y sin saberlo ha avanzado hacia su propia muerte. A través de una Salamanca nocturna e irreconocible, convertida en ciudad diabólica ha ido dándose cuenta, poco a poco, del destino final de su aventura; ha contemplado su propio cuerpo muerto en el cortejo de su entierro; y ahora, al final de su sombrío y fantasmagórico viaje, llegando a su destino, se da cuenta de que no hay escapatoria, de que no saldrá triunfante de esa encerrona de ninguna manera, de que nada le sirve confiar en su valor, en su fuerza y en su destreza con la espada.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011 del Gobierno de España, Ref. nº FFI2008/0035FILO.

Ante esa certidumbre de la muerte, Montemar, egregio ejemplo del rebelde romántico, responde con un desprecio total y absoluto a quienes tienen el poder de castigarle por su impiedad. Tal vez le queda una oportunidad, la oportunidad que aprovechó Don Juan Tenorio cuando la estatua del Comendador le asió con su fría mano y le dijo: "Conmigo al infierno ven". Don Juan, entonces se arrodilla y pide perdón a Dios: "Yo, santo Dios, creo en ti; / si es mi maldad inaudita, / tu piedad es infinita... / ¡Señor, ten piedad de mí!". Pero precisamente esa última oportunidad es la que más provoca la arrogancia del rebelde romántico. Que haya alguien por encima de él, capaz de castigarle, resulta insoportable, pero que haya alguien con el poder de perdonarle, ataca a la esencia misma de su identidad: perdonar supone que el que perdona está por encima del perdonado y Montemar jamás admitiría eso. Si Montemar hubiera conocido la obra de Zorrilla habría despreciado a Don Juan Tenorio: el egocentrismo del rebelde romántico le hace sentirse sólo frente al mundo y enfrentado a él; la conciencia de su valor y de su importancia y de su diferencia le hace probar todo aquello que esta prohibido, precisamente por estarlo. Convencido de su superioridad el rebelde romántico no duda de lo imposible, lo vedado para los demás es algo que debe él mismo hacer, para demostrar y demostrarse que es único y diferente. Una frase que las modernas películas de terror han puesto de moda, "ten cuidado con lo que deseas, puede convertirse en realidad", resultaría absolutamente timorata para el romántico que desea todo aquello que está prohibido, que quiere que todo lo que desea se convierta en realidad y que no tiene en ello ningún cuidado.

Don Félix marcha al momento de su muerte y su eterna condenación, sin el menor arrepentimiento, sin el más mínimo temor, con, podemos decir, un alarde de chulería. Lejos de arrepentirse, como nos dice Espronceda, lo que pretende es que Dios se humille ante él y le dé explicaciones: su rebeldía le lleva a pedir cuentas a Dios, como lo hizo Lucifer antes de su caída. Esta es la más alta expresión de la rebeldía romántica, la orgullosa actitud de Don Félix le iguala al diablo que se atrevió a rebelarse ante Dios. Espronceda presenta a su héroe con complacencia, con admiración, identificándose con él. Schiller dedicó al tema de esta rebeldía total una obra de teatro: *Los Bandidos*; Milton dedicó centenares de páginas y miles de versos para exponer en *El Paraíso Perdido* la noble y altiva rebelión de Lucifer; Byron sacó continuamente a la luz de sus poemas personajes rebeldes y satánicos, pero es Espronceda quien con genio sintético, con el arte de la expresión justa de la palabra, nos presenta en unas pocas estrofas a este nuevo Lucifer, al paradigma de rebelde, al supremo malvado. Un ejemplo más de la fascinación que sienten los artistas románticos por el mal y por quienes lo encarnan.

A poco que se recorra la narrativa y el teatro romántico, ya sea en verso, ya en prosa, se echa de ver la extrema predilección que sienten los autores románticos por los malvados. Son personajes favoritos de los narradores y los autores teatrales que destellan con luz propia dentro de las obras en las que existen. Cuando Lucacks definió al protagonista de la novela histórica romántica como "héroe mediocre" acertó plenamente, aunque él se refería a otra mediocridad. Literariamente son tan mediocres que se desdibujan y desaparecen de la escena, ante la fuerza avasalladora de los villanos. Hasta un novelista tan conservador, moralista y bienpensante como Walter Scott se harta del sosísimo protagonista de *Ivanhoe* y centra su historia cada vez más, a medida que avanza, en los dos malvados: Reginaldo Frente de Buey que muere en un impresionante capítulo entre las llamas que incendian su castillo y el templario renegado, perjuro, licencioso y enamorado, Brian de Bois-Guibert, verdadero protagonista de la segunda parte de la novela, auténtico enamorado romántico dispuesto a perderlo todo, absolutamente todo, por su amor, sin importarle nada ninguna otra consideración. Tanta es la atracción que siente Scott por el satánico templario y tal el aborrecimiento que va cogiendo hacia el presunto protagonista que le niega el derecho más básico de todo héroe de aventuras: el duelo final con el malvado y la subsiguiente victoria. La víspera del esperado duelo, Bois-Guibert, muere, en una suerte de suicidio emocional, desgarrado entre sus pasiones contrapuestas del amor que siente por la judía Rebeca y el odio

ISSN: 1594-378X

que vuelca sobre ella por su rechazo. Scott no se recata de advertir al lector, tras el presumible final en el que el imbécil protagonista se casa con una noble sajona, tan imbécil como él, para vivir un sinfín de años de aburrimiento, que de seguro el recuerdo de la belleza de Rebeca asaltaría muchas noches al caballero de Ivanhoe. No le deseaba mucha felicidad al protagonista.

Y no es Scott el único que se siente fascinado por los malvados. Todos los autores románticos comparten esta atracción. En España, cuando Espronceda se dispone a narrar las valerosas hazañas del joven Usdróbal, titula su novela con el nombre de otro personaje, satánico y maldito: *Sancho Saldaña o el castellano de Cuellar*; Manuel Milá y Fontanals, maestro de Menéndez Pelayo, modelo y espejo de cristianos piadosos y devotos, en una narración de juventud, "Fasque Nefasque"[1], presenta a uno de los más cínicos malvados románticos, Bernardo, que planea asesinar a Huberto entre unas peñas para consumar su adulterio con la esposa del asesinado, a pocos metros del cadáver, aún caliente. Deslizando por su palma la punta ensangrentada de la flecha que ha matado a Huberto exclama, contemplando la sangre en sus manos:

> ¡Así, para esto sólo te quería, para que me embriagases en pasión, sangre de Huberto! ¡Pronto me embriagará tu adulterio, Josefina de San Huberto! Esto quería, y que después me llamen cobarde porque he confiado a un criado la comisión de asesinar a un pobre caballero. ¿Qué me importa? ¿Había de poner en peligro mi vida cuando estoy cercano a gozar tanto? Si, que por besar a la adúltera con besos de delirio, en medio de unas ruinas, en medio del frío excitante de le noche, mi corazón, para quien son tan escasas las sensaciones, podría dar un pedazo de si mismo. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 346)

Son precisamente los autores más morales, mas religiosos y conservadores los que, en muchas ocasiones, dan rienda suelta a su lado oscuro y se centran en los malvados, y el público de la época aplaude, fascinado, sus desmanes. No cabe duda de que el éxito popular del *Tenorio* de Zorrilla, no se debe a su moralizante y religioso final de arrepentimiento y perdón, sino a los sucesivos desplantes y cínicas frases que va desgranando el protagonista. Su reflexión cuando ve las tumbas del Comendador, de Doña Inés y de Don Luis, construidas con el dinero del padre de Tenorio, es comparable a la que antes hemos visto de Bernardo ante la sangre de Huberto: *No os podréis quejar de mí, / vosotros a quien maté; / si buena vida os quité, / buena sepultura os dí.*

En una obra ya tardía, pero de indudable raigambre romántica está la más perfecta representación de esa fascinación por el mal: *El extraño de caso del Dr Jekyll y Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Hyde no es un monstruo, ni una criatura extraña: es, pura y simplemente, el auténtico Jekyll, libre de todos los frenos que la educación, la cultura, la sociedad y la religión han ido imponiendo a su verdadera naturaleza: el mal. Hyde desarrolla todos los deseos de Jekyll, los más íntimos, inconfesables y oscuros y Jekyll se entrega gozosamente al placer de ser malvado, lo mismo que tantos autores románticos que se detienen con deleite y detalle en los crímenes de los villanos de sus historias. No es extraño, por lo tanto, que en la fantasía romántica el mal y todo lo que está relacionado con él tenga una presencia dominante.

Pero antes de nada: ¿existe, en realidad, una literatura fantástica romántica? O mejor dicho, ¿es posible que exista?

[1] Publicado en 1837, en un volumen colectivo titulado Biblioteca Romántica Moderna (Barcelona: Imprenta de Estivill). Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 345-351).

Me voy a permitir citar al gran experto de la literatura fantástica española, en una definición sumaria y excelente del concepto de lo fantástico:

> La literatura fantástica es un género que presenta fenómenos, situaciones que suponen una trasgresión de nuestro concepto de la real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esta dimensión fantástica se haga perceptible lo imposible debe aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean. (Roas, 2006: 10)

Por ello nuestra literatura fantástica propiamente dicha comienza con el realismo. Nuestros realistas son, casi todos ellos, buenos burgueses confortablemente instalados en la sociedad, además de algún aristócrata arruinado como Valera. Tranquilos, ciudadanos de un universo lógico y solidamente establecido, se pueden permitir el juego de la fantasía, de imaginarse una situación que rompa, por un momento, su cómodo universo, de sentir, un breve instante, el delicioso escozor de la inquietud, delicioso porque, apenas inquieta la conciencia, desaparece, sin comprometer seriamente la visión ordenada del mundo.

La fantasía realista es tranquila, cerebral, deliberada. Raramente salen en ella al descubierto los instintos profundos, los sentimientos ocultos del autor. Se juega sobre seguro, buscando una imagen, una situación desconcertante, que provoca la sorpresa del lector. Narrador y destinatario mantienen, a través de esa literatura fantástica, un diálogo intelectual y no comprometido, no peligroso, en el que ninguno de los dos deja salir a la superficie su vida espiritual.

Nada de esto vale para el romántico. En rigor, la literatura fantástica romántica se aparta totalmente de la definición que antes he citado, tanto que quizás puede plantearse que no debe ser llamada literatura fantástica. El romántico carece de una visión ordenada del mundo que una situación fantástica pueda alterar. El mundo romántico es confuso, porque la realidad que rodea al romántico no es sino una extensión de su propio yo. Y este yo romántico no es tranquilo, ni acomodado, ni está confortablemente asentado en una situación ya conocida. El mundo del romántico es desconcertante y lo maravilloso, lo irracional asaltan al ser humano en cada esquina, con la misma realidad, con la misma facilidad con que le asalta la política, el amor, la religión o cualquier otra tema de la literatura y del pensamiento.

No siempre fue así, sin duda, y el primer romanticismo, el de Rousseau, fue luminoso, alegre y esperanzado: creía en la igualdad de los hombres, en la felicidad en la tierra y en la capacidad del ser humano para crear un mundo más justo y mejor; es el romanticismo esperanzado, con el ideal revolucionario en su punto más alto. Pero ya a finales del XVIII, con ese ideal cuestionado y en buena parte fracasado, emerge el segundo romanticismo, un pensamiento, un sentimiento de crisis; espiritualidad y estética que hablan de un momento oscuro del alma. El romántico deja de ser el jubiloso guía del mundo y de sus semejantes; disgustado por aquello en que se ha convertido el bello sueño de la libertad, rompe con la razón y la lógica, se inclina decididamente a la intuición, al sentimiento y a la pasión: en el sueño, en lo imaginario ve la única posibilidad de redimirse de un mundo y de una sociedad condenada a la mediocridad.

Aquí el narcisismo, la egolatría desbocada que late en todo artista romántico, le lleva a la separación del resto del género humano. De ninguna manera puede un ser único y excepcional, como sin duda es él, integrarse en el mundo vulgar del resto de la humanidad. Nace uno de los mitos más acendrados del romanticismo: el héroe solitario, el individuo apartado y hostil a la sociedad; el personaje más representado en la imaginería romántica y que autores emblemáticos como Schiller, Victor Hugo, Byron y Espronceda sacan a la palestra apenas tiene una oportunidad: el ser superior y solitario, maldito por su misma superioridad.

ISSN: 1594-378X

Sólo y distinto, así lo presente Bécquer en su paradigmática leyenda, *El rayo de luna*, a través de su protagonista, Manrique:

> -No sabemos -respondían sus servidores:- acaso estará en el claustro del monasterio de la Peña, sentado al borde de una tumba, prestando oído a ver si sorprende alguna palabra de la conversación de los muertos; o en el puente, mirando correr unas tras otras las olas del río por debajo de sus arcos; o acurrucado en la quiebra de una roca y entretenido en contar las estrellas del cielo, en seguir una nube con la vista o contemplar los fuegos fatuos que cruzan como exhalaciones sobre el haz de las lagunas. En cualquiera parte estará menos en donde esté todo el mundo.
> En efecto, Manrique amaba la soledad, y la amaba de tal modo, que algunas veces hubiera deseado no tener sombra, porque su sombra no le siguiese a todas partes.
> Amaba la soledad, porque en su seno, dando rienda suelta a la imaginación, forjaba un mundo fantástico, habitado por extrañas creaciones, hijas de sus delirios y sus ensueños de poeta, tanto, que nunca le habían satisfecho las formas en que pudiera encerrar sus pensamientos, y nunca los había encerrado al escribirlos.
> Creía que entre las rojas ascuas del hogar habitaban espíritus de fuego de mil colores, que corrían como insectos de oro a lo largo de los troncos encendidos, o danzaban en una luminosa ronda de chispas en la cúspide de las llamas, y se pasaba las horas muertas sentado en un escabel junto a la alta chimenea gótica, inmóvil y con los ojos fijos en la lumbre.
> Creía que en el fondo de las ondas del río, entre los musgos de la fuente y sobre los vapores del lago, vivían unas mujeres misteriosas, hadas, sílfides u ondinas, que exhalaban lamentos y suspiros, o cantaban y se reían en el monótono rumor del agua, rumor que oía en silencio intentando traducirlo.
> En las nubes, en el aire, en el fondo de los bosques, en las grietas de las peñas, imaginaba percibir formas o escuchar sonidos misteriosos, formas de seres sobrenaturales, palabras ininteligibles que no podía comprender. (Bécquer, 2004: 154)

La soledad es su alimento y la busca incesantemente. De nuevo nos lo dice Bécquer, en el inacabado fragmento titulado "La mujer de piedra", que figura en *El libro de los gorriones*:

> Por grande que sea la impresión que me causa un objeto expuesto de continuo a la mirada del vulgo, parece como que la debilita la idea de que tengo que compartirla con otros muchos. Por el contrario, cuando descubro un detalle o un accidente que creo ha pasado hasta entonces inadvertido, encuentro cierta egoísta voluptuosidad en contemplarlo a solas, en creer que únicamente para mí existe guardado, a fin de que yo lo aspire y goce su delicado perfume de virginidad y misterio. (Bécquer, 2004: 372)

Ese ser solitario se caracteriza, entre otras cosas, por dar rienda suelta a sus deseos, y entre todos ellos, sobre todo a uno: el deseo de lo inalcanzable. En su narcisismo masoquista encuentra satisfacción en saber que es el único que se atreve a desear aquello que no se puede alcanzar, que es imposible de conseguir. Los otros seres que hay a su alrededor apenas desean algo, y cuando lo hacen se trata de objetivos insignificantes que están al alcance de cualquiera. Él se atreve a desear lo imposible y está dispuesto a romper las reglas, y a enfrentarse con el mundo para conseguirlo. Por ello la biografía de muchos de los escritores románticos (Espronceda, Byron, Shelley) parece una permanente provocación a la sociedad en la que vivieron.

Pero este deseo de lo imposible, de lo inalcanzable (pensemos en la Rima XI de Bécquer; en "El rayo de luna" que acabamos de citar) le confiere también al protagonista romántico un halo trágico, que es muy perceptible en la literatura de esa época. Pues el héroe romántico está condenado al fracaso, va en su misma condición, en sus genes, en la estructura de su personalidad. Solo, aislado en un mundo que no le comprende, y al que está

dispuesto a desafiar será irremisiblemente condenado por ese mundo que le aplasta finalmente.

Se aleja, por lo tanto, de la sociedad de sus contemporáneos y se vuelca hacia su interior, hacia la exploración de su yo y de todas las capas de su mente, incluidas las más oscuras, sobre todo las más oscuras. Y allí encuentra nuevas sensaciones y nuevas ideas. Y allí acecha el doble[2]. A lo largo del siglo XIX el tema romántico del doble aparece y reaparece en la pluma de importantes escritores. El Medardo/Victorino de Hoffmann en *Los elixires del diablo* (1816); el *William Wilson* de Poe (1839); el Goliadkin de Dostoievski en *El doble* (1846); el Jekyll/Hyde de Stevenson (1886). El origen de la idea reside en el irresistible impulso que sienten los románticos hacia la introspección, una verdadera manía de la autocontemplación. "Es preciso que nada de mí quede oscuro u oculto; es preciso que me mantenga incesantemente ante sus ojos, que me siga en todos los extravíos de mi corazón, en todos los rincones de mi vida que no me pierda de vista un solo instante", dice Rousseau en el Libro II de sus *Confesiones.*

Esa atención obsesiva hacia sí mismo, se detiene con mucha frecuencia en los más inquietante: todo lo que es oscuro y ambiguo, caótico, misterioso, demoníaco, atrae la atención del romántico. Esa acentuada introspección da el primer paso hacia el psicoanálisis, pues no deja de ser el primer descubrimiento de la existencia de un ser inconsciente oculto en las profundidades de nuestra mente. Los románticos ya empiezan apercibir la existencia de los que Jung definió como el arquetipo de "La sombra": el lado oscuro de nuestra personalidad.

El doble romántico es manifestación de esa presencia oscura, amenazante, y al mismo tiempo seductora, de la sombra. El romántico teme la aparición de algo o alguien que le arrebate la realidad, la personalidad, la existencia: el doble. Si es creación del original, es creación involuntaria y por ello mismo más aterradora. Su misma existencia provoca el horror como le ocurre a William Wilson a quien la sola contemplación de su doble le produce una repugnancia/odio/terror invencible. Como creación involuntaria muchas veces es (o puede ser) enfermedad mental cono ocurre en Dostoievski o la aparición del mal oculto en el corazón del ser humano como en Hoffmann o Stevenson. El doble romántico es además incontrolable, aparece con insistencia y va suplantado la personalidad del original. Muchas veces es una versión negativa, malvada, del original tal como ocurre con Goliadkin y con Hyde, o tal vez la realización de deseos ocultos de sus originales: del auténtico Goliadkin, de Jekyll. Como creación del inconsciente del original es emanación de deseos ocultos, de intenciones no confesadas ni en la propia mente del original, de negros pensamientos no reconocidos.

Mas en otros casos, esos negros pensamientos, esos deseos inconfesables, no producen horror, sino atracción, salen del inconsciente que los románticos están descubriendo y explorando y se presentan en la mente consciente. El romántico, que ya se ha enfrentado con la sociedad, que desprecia sus normas y sus leyes, que sólo se admira y estima a sí mismo, se encuentra de pronto con que hay una serie de impulsos oscuros, turbios, perversos en su personalidad y en su interior y que sólo tiene que abrir una puerta para acceder a ellos.

Y abre la puerta. ¿Cómo no la va a hacer si está prohibido? Precisamente es prohibición le empuja. ¿Cómo no lo va a hacer si es un pecado? Nada más tentador para el romántico que el pecado, cuando el pecado es el máximo crimen posible y él, el romántico, el único lo bastante audaz y grande como para atreverse a cometerlo. Todo su ser le reclama ser el más atrevido, el más osado, el más criminal y el más sacrílego del género humano.

[2] Sobre el tema del doble en la cultura romántica, véase el estudio de Tollinchi (1989). Sobre su presencia en el cuento español del siglo XIX un completo y profundo análisis en Martín (2007)

ISSN: 1594-378X

Con ello, el romántico traspasa la última barrera: es el momento del pecado. La pérdida del concepto del pecado ha hecho que la comprensión de los rasgos profundos de la fantasía romántica sean difíciles de entender en la actualidad. La posibilidad del pecado depende enteramente de la creencia, de la religiosidad. Creencia y religiosidad que comparten autor, lector y sociedad. Los románticos viven en un momento en que esa creencia religiosa es compartida por todos. Y ellos, en su superioridad, en uso de su valor, en su arrogancia, indiferentes al destino trágico que le espera, disfrutando perversamente de ese destino trágico, son los que se atreven a adentrarse en el pecado como acto de rebelión suprema.

En nuestros días, el escepticismo religioso, el cambio de mentalidad, las diferencias históricas y culturales han convertido a la fantasía en un juego, una diversión que comparten autores y lectores igualmente descreídos y escépticos. El pecado ha dejado de considerarse con el crimen supremo y de hecho se esta desvaneciendo la idea de pecado. Hoy en día, cualquiera de las obras que siguen la estela de Tolkien, que muchos disfrutamos y que indignan a los puristas de la fantasía "seria", se esfuerzan en crear un mundo literario, en el que exista la creencia, en que no haya duda de la existencia de un Dios capaz de premiar y castigar, y en que el pecado sea posible. El pecado es necesario para conocer, en su totalidad la experiencia del mal, para desarrollar la sombra, el lado oscuro que llevamos dentro.Pero el héroe romántico y el escritor romántico creen firmemente en la existencia de un dios, un premio y un castigo, una norma externa y una trasgresión mortal de esa norma. Y por ello, porque esa norma existe y la desprecian, porque se puede pecar y ellos se atreven, porque el pecado contra Dios es el crimen supremo y son ellos y sólo ellos los que se atreven a cometerlo, dan rienda suelta en su fantasía a todas las oscuridades, a todas los zonas sombrías de su mente y a sus más negros deseos.

Entre estos deseos oscuros que los románticos se atreven a desvelar están algunas perversiones sexuales que van a tener una amplia descendencia artística y literaria: la atracción amorosa y sexual que despierta la enfermedad, el sadismo, la necrofilia.

En realidad ese deseo amoroso unido a la enfermedad, a la locura, incluso a la agonía, la muerte y la corrupción de la carne, no es sino un elemento más de la autocomplacencia de los románticos.

> Isabel no le amaba, ni su alma se hallaba dotada del temple necesario para poder amar (claro es que no usamos esta palabra en la acepción en que por un abuso suele tomarse, sino con toda la energía que se encierra en su sentido exacto). Buena por naturaleza y por el ejemplo de su madre, Isabel no pasaba de una mujer vulgar, en cuanto a sentimientos. Incapaz de concebir un crimen, como de comprender un rasgo heroico o una pasión profunda. Eduardo necesitaba un alma de fuego para unirse y simpatizar con la suya, y en donde creyó encontrarla solo halló un alma vulgar, solo hielo. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 174)

Son palabras pertenecientes a un relato de 1835[3], *Pamplona y Elizondo*, obra de José Negrete, Conde de Campo-Alange, uno más de la larga serie de autores del romanticismo muertos en plena juventud. Negrete es recordado, hoy en día, más que por su obra, por el emocionado recuerdo que le dedicó su amigo Larra.

[3] Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 167-183). Eduardo, un joven oficial cristiano, se enamora durante su convalecencia de Isabel, una muchacha de Pamplona en cuya casa se ha hospedado. Pero ésta no le corresponde y cuando Eduardo está a punto de declararle su amor, le comunica que va a casarse con su primo Diego. Eduardo, todavía convaleciente, vuelve al frente y se extravía en las montañas después de accidentarse tras una batalla. Pide albergue a unos pastores y es traicionado por ellos y entregado a los carlistas. A punto de ser ejecutado le salva la llegada de las tropas gubernamentales a Elizondo. De vuelta a Pamplona muere en el hospital, mientras Isabel celebra su boda con Diego.

> Campo Alange debía morir. ¿Qué le esperaba en esta sociedad? Militar, no era insubordinado; a haberlo sido, las balas le hubieran respetado. Hombre de talento, no era intrigante. Liberal, no era vocinglero; literato, no era pedante; escritor, la razón y la imparcialidad presidían a sus escritos. ¿Qué papel podía haber hecho en tal caos y degradación?
> Ha muerto el joven noble y generoso, y ha muerto creyendo; la suerte ha sido injusta con nosotros, los que le hemos perdido, con nosotros cruel; ¡con él misericordiosa!
> En la vida le esperaba el desengaño; ¡la fortuna le ha ofrecido antes la muerte! Eso es morir viviendo todavía; pero ¡ay de los que le lloran, que entre ellos hay muchos a quienes no es dado elegir, y que entre la muerte y el desengaño tienen antes que pasar por éste que por aquélla, que ésos viven muertos y le envidian!

Las lágrimas de Larra y el lamento están, en realidad, dedicadas a sí mismo. El artículo es del 15 de Enero de 1837. Menos de un mes después Fígaro ponía fin a su vida.

Larra y Campo-Alange compartían este concepto del amor como pasión devoradora. Como henos vista en la cita del relato se trataba, no ya de encontrar a una mujer enamorada, sino a una mujer diferente, capaz de concebir tanto un crimen como una pasión, a una mujer que se atreviera con todo: en suma a una igual, a la unión de dos almas excepcionales, de dos artistas.

Este amor era un cosa extraña, inusitada, maravillosa y sólo al alcance de unos pocos, y los románticos lo buscan allá donde los demás no se atrevían a llegar. Por otro lado la separación entre el artista y la sociedad hace que cada vez más el artista se vea a si mismo y la sociedad también le vea como distinto, más aún como extraño: sonámbulo, maniático, loco, enfermo. El romántico va a buscar el verdadero amor en seres tan solitarios, extraños y apartados como él; son sus iguales y en ellos puede encontrar esa llama a la que refería Campo-Alange: así aparece la obsesión amorosa por la enfermedad.

La descripción morosa y amorosa de la enfermedad que lentamente consume a la protagonista es el tema central del ultimo tercio de la novela *El Señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco, fechada en 1844, hasta tal punto que se convierte en lo fundamental de la culminación de la novela. En *La tercera dama duende*[4], del hispano venezolano José Heriberto García de Quevedo (1847) los amantes, ambos gravemente enfermos de tuberculosis, la enfermedad romántica por excelencia, se intercambian, como prenda de amor, sus pañuelos manchados de sangre. De tuberculosis esta también enferma, Elvira, la protagonista de *La corona de fuego* (1846)[5] de Benito Vicetto. Que

> a pesar de la incombatible enfermedad que la desmejoraba de día en día, había despertado en el pecho del abad de San Vicente una de esas pasiones superiores a nuestra razón y a nuestras

[4] Relato publicado en *El Siglo Pintoresco* (1837: 260-262/280-283/300-303). Un grupo de jóvenes forzados a refugiarse de la lluvia cuentan historias amorosas. Uno de ellos cuenta como conoció a su amada Helena en un viaje, y como ésta enferma de tuberculosis muere a poco de conocerse. Hay un gusto por el misterio, y un evidente erotismo mezclado con la enfermedad, un vago incesto (los amantes se llaman hermanos el uno al otro) y referencias a Byron.
[5] Publicada en *El Siglo Pintoresco* (1846: 185-188). Tras una introducción que explica lo muy propias que son las tierras que hay junto al río Miño para las narraciones románticas, cuenta una leyenda de Monforte de Lemos. El Conde de Lemos tenía un hermosa hija, Elvira, que había causado el amor sacrílego e ignorado del Abad del monasterio de San Vicente del Pino. Cegado por ese amor el abad hace asesinar a un paje al que Elvira ama, y después aprovechando una ausencia del Conde viola y después envenena a Elvira. Cuando el conde llega y encuentra a su hija muerta no sospecha nada (la joven estaba muy enferma). Pero al cabo del tiempo un criado suyo que va a morir y que había sido comprado por el Abad le cuenta los crímenes de éste. El Conde prepara un gran festín y en medio de él anuncia los crímenes del Abad y le corona con una corona de hierro al rojo vivo. Es interesante ver que el autor cuenta que la iglesia ha reelaborado esta leyenda para exculpar al abad y presentar al conde como un asesino y no como un vengador. El cuento `puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 721-727)

ISSN: 1594-378X

> fuerzas, que duran mientras dura el alma, y que sólo deposita el hombre en el sepulcro. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 723)

La pasión del Abad fue tan extremada que terminó en la violación y el envenenamiento de la joven enferma. Un caso extremo de ese amor por la enfermedad se halla en uno de los mejores cuentos, sino el mejor, del romanticismo español: *El lago de Carucedo* de Enrique Gil y Carrasco[6], cuando su protagonista Salvador, separado por la desgracia y el destino de su amada María, ingresa en un monasterio y se hace especialmente devoto de una imagen de la Dolorosa, imagen en la que adivina una mirada de amor. Hasta que un día llega al monasterio, María, enferma, enloquecida y olvidada de sí misma, pero la viva imagen de la Dolorosa de la que Salvador es devoto. Salvador siente renacer su amor, ahora con mas fuerza si cabe por la pobre María loca y enferma y además reencarnación de la virgen dolorosa con lo que se añade a la obsesión por la enfermedad el toque de sacrilegio y de pecado que tanto buscan los escritores románticos.

Esta fascinación por la enfermedad y la decadencia física es paralela, dentro de la mentalidad romántica a la presencia abrumadora de la ruina como elemento estético. Los románticos presentan una y otra vez las ruinas: como escenario, o como protagonistas, en literatura y en pintura. Pedro de Madrazo lo explicaba así en 1837[7]:

> Todo lo que no está civilizado, todo cuanto existe libre del artificioso dominio del hombre habla a su corazón. Sólo las cosas que él ha adulterado para su uso son mudas: porque están muertas. Pero estas mismas cosas se reaniman, vuelven a tomar una vida mística cuando el tiempo desgasta y destruye su utilidad. La destrucción, pasando sobre ellas, las vuelve a su relación con la naturaleza. Por eso los edificios modernos son monumentos mudos; por eso las ruinas tienen voz. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 156)

Los escenarios solitarios, meláncolicos, semiderruidos encajan a la perfección con la complacencia romántica en la degeneración, que deviene de la búsqueda de experiencias no compartidas con el común de los mortales.

> En cuanto a mí, puedo asegurar a usted que en aquel templo abandonado y desnudo, rodeado de tumbas silenciosas, donde descansan ilustres próceres, sin descubrir, al pie del ara que la sostiene, más que las mudas e inmóviles figuras de los abades muertos, esculpidas groseramente sobre las losas sepulcrales del pavimento de la capilla, la milagrosa imagen, cuya historia conocía de antemano, me infundió más hondo respeto, me pareció más hermosa, más rodeada de una atmósfera de solemnidad y de grandeza indefinibles que otras muchas que había visto antes en retablos churriguerescos, muy cargadas de joyas ridículas, muy alumbradas de luces

[6] El relato puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 489-523). Un estudio del mismo en Rodríguez Gutiérrez (2000 y 2004: 328-341). Salvador y María son dos jóvenes de origen desconocido que se aman y viven en las tierras del monasterio de Carucedo. El señor del castillo de Cornatel intenta secuestrar a María y Salvador le mata. Se ve precisado a huir. Va a la guerra de Granada, se convierte por su heroísmo en amigo de Rodrigo Tellez Girón, maestre de Calatrava, y es recompensado por los reyes. Mientras tanto recibe cartas del abad de Carucedo que le informan de la desaparición y después de la muerte de María. Salvador desesperado se une a Colón en su expedición y comparte sus sufrimientos, su éxito y las injusticias que le inflingen. Al final decepcionado del mundo y recordando siempre a María decide volver al monasterio y hacerse monje. Al poco tiempo muere el Abad y Salvador es escogido para su sucesor. Transcurre el tiempo y Salvador no logra olvidar a María. Un día comentan los lugareños que un fantasma se parece en un valle. Acude Salvador a verlo y encuentra a María, que huída de un monasterio donde estaba, vaga enloquecida. La alberga en una casa próxima al monasterio y la atiende a fin de curarla de su locura. Cuando decide renunciar a su hábito y romper todas sus promesas para permanecer junto a María un terremoto asola el lugar y lo que era el monasterio queda cubierto por el lago de Carucedo.

[7] Se trata de un fragmento del cuento "Una impresión supersticiosa", publicado en la revista No me olvides, en su número 9, de 2 de julio de 1837. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 355-358)

en forma de pirámides y de estrellas, muy engalanadas con profusión de flores de papel y de trapo.

De nuevo, Bécquer, ahora en la última de las *Cartas desde mi celda*, hablando de la semiderruida iglesia del Monasterio de Veruela, y de una imagen mal conservada de una Virgen, nos sirve de ejemplo para esta preferencia por las ruinas, por la semioscuridad, por lo solitario, triste y abandonado.

Solitarias, tristes y abandonadas estás las ruinas que son escenario de "Fasque nefasque", de Manuel Milá y Fontanlas, en las que Bernardo espera, para consumar su crimen y su satisfacción, la llegada de la adúltera Josefina. Ha hecho asesinar a su marido, Huberto, se ha deleitado haciendo resbalar el dardo ensangrentado por la palma de su mano y contemplando la sangre de la víctima. Pero mientras espera la llegada de su amante, lamenta que esta no sea lo que él en realidad desea. Es demasiado sana, hermosa, lozana. El necesita otro tipo de mujer para culminar su placer criminal:

> Josefina es demasiado bella; sin facciones atormentadas, sin ojos sanguinosos es incapaz de entender mis risas de deleite. ¿Qué me importa el fuego de un corazón tranquilo? Si a lo menos viniese temblando. (Rodríguez Gutiérrez: 2008: 347)

El objeto del deseo, del deleite de Bernardo y de muchos personajes románticos es esa mujer de facciones atormentadas, temblorosa, con los ojos inyectados en sangre, sufriente...

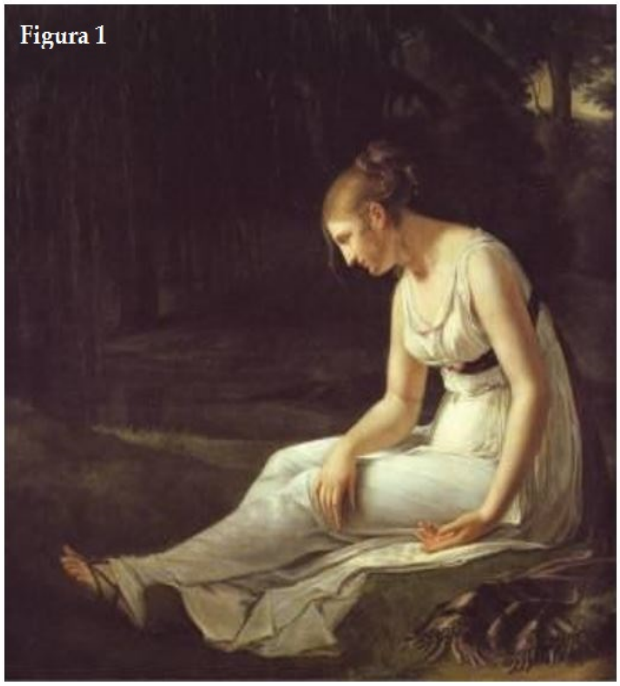


Figura 1

Figura 2

La imaginería romántica abunda en el tema de la mujer doliente y meláncólica, que los pintores afrontan con una muy definida intención erótica. Ya en 1801 [Figura 01] Constance Marie Charpentier, pintora francesa discípula de Jacques Louis David presenta esta mujer pensativa, vestida de blanco, con las formas que empiezan a ser perceptibles través del vestido. El título, claro está, es *Melancolía*. De 1825 [Figura 02] es la *Desilusión amorosa* del irlandés Francis Danby. Sigue el vestido blanco y empieza a aparecer un motivo repetido [Figura 3]: el cuello y hombros de la mujer como centro de la luz en el cuadro, normalmente en posturas de abandono, letargo o muerte. La asociación entre el erotismo y la melancolía y tristeza femenina ya es mucho más perceptible en este [Figura 4] *Pensamiento melancólico*, de Francesco Hayez, veneciano, autor de una de las más celebres pinturas románticas: *El beso*. El cuadro es de 1842,

ISSN: 1594-378X

y presenta una visón tópica del romanticismo: la fragilidad y la desilusión como elementos de la personalidad femenina. La ensoñación [Figura 5] como un elemento paralelo y muchas veces simultaneo con la melancolía aparece en esta *Muchacha sentimental* del pintor alemán Johann Peter Hasenclever (1846). En 1848 [Figura 6] Alexandre Cabanel, uno de los mas celebres pintores de escenas histórico-románticas de Francia, presentó esta *Albaydé*, representación grafica de un personaje de *Las Orientales* de Víctor Hugo, reunión de tristeza y erotismo en la obra literaria y en la pintura.

Figura 3

Figura 4

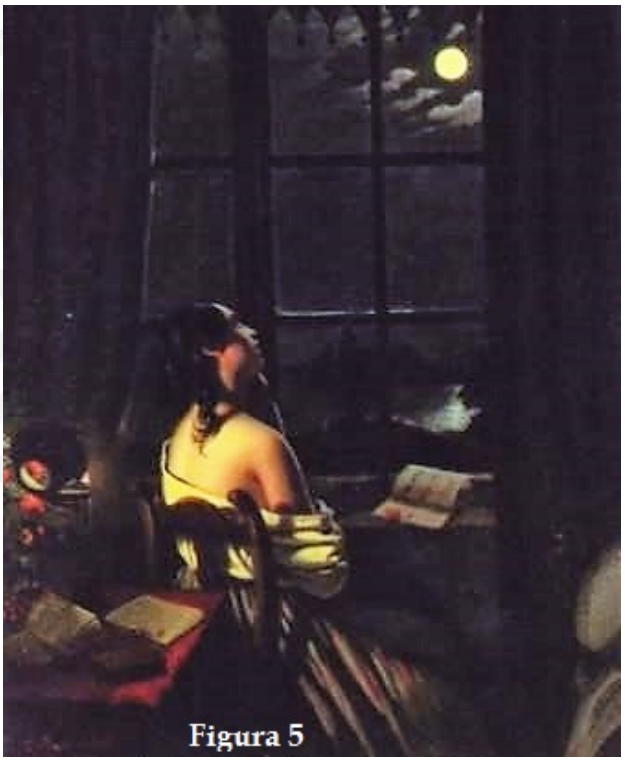


Figura 5

Figura 6

En literatura también se repitió una y otra vez esta imagen de la mujer doliente de blancas vestiduras.

> María es bella y virtuosa; sus facciones son el retrato de un alma pura y en todas sus acciones de deja conocer la dulzura de su corazón. María tiene veinte años, su rubio cabello ya cae sobre su frente, formando graciosos rizos, que ceden al más leve soplos del céfiro, ya va sencillamente ceñido a su rostro a unirse por bajo de la oreja a la trenza que forma su peinado. Sus ojos, azules cual la atmósfera que nos rodea, ya se elevan al cielo como si le pidiesen un objeto que cree no poder hallar en este mundo o se clavan en la tierra como si en su seno estuviese lo que en vano busca en su derredor. Sus labios de carmín se entreabren alguna vez y dejan asomar una sonrisa, que más bien que el placer expresa la amargura y la ironía del dolor. Su tez blanca, empalidecida por el pesar, la hace semejante a una de aquellas sublimes creaciones de Rafael Urbino.

Tal es la protagonista de "María-Felipe" (1837)[8] que bien pudiera servir de modelo para una gran cantidad de heroínas de los cuentos románticos. Bella, inocente, pálida y apesadumbrada. Matilde, la triste y desgraciada amada de "Stephen" (Eugenio de Ochoa, 1835)[9], "iba vestida de blanco y el viento hacía flotar sobre su frente de nieve, juntamente con sus dorados rizos los pliegues de una blanca mantilla" (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 210). "Luisa", la protagonista del trágico cuento fantástico del mismo autor (1835)[10] es

> una de las mujeres más hermosas del Imperio; sus ojos son del color del cielo en una mañana de primavera; su rostro delicado tiene la palidez de la luna, en su cabello rubio ceniciento brillan reflejos argentinos cuando los hiere la luz del sol; su cuerpo es tan airoso y flexible como una palma oriental. Hay además en toda su persona un no se qué de aéreo e ideal que revela su celeste naturaleza. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 243).

Un bello fantasma aparece en relato anónimo de 1838, "El espectro"[11]:

> La imagen de la condesa Eulalia, pálida, mortal, destrenzada la cabellera y cubierta de blancos y temerosos cendales, se ve cruzar por las almenas y atravesar desiertas galerías arrastrando cadenas. (Rodríguez Gutiérrez, 2008: 407)

---

[8] Publicado en la revista *Observatorio Pintoresco* (1837: 78-80). Más que un cuento, hay una descripción de dos tipos. María, prototipo romántico y Felipe, enamorado sin esperanza de ella.

[9] Publicado en *El Artista* (1835: 234-238/243-248/255-262. Stephen, un joven pintor alemán, de misterioso origen, que vive desde niño en Madrid se enamora de Matilde. La marquesa madre de Matilde le encarga un retrato, pero enamorada a su vez del joven pintor urde una intriga para separar a los enamorados. Lo consigue pero a resultas de ello Matilde muere y Stephen se suicida. Un visitante le revela a la marquesa que Stephen es su hijo que ella abandonó cuando era pequeño. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 207-226)

[10] Publicado en *El Artista* (1835: 40-45). Alemania. Siglo XVI. Luisa se enamora de Arturo, un joven de padres desconocidos. El barón, padre de Luisa se entera, tiende una emboscada a Arturo y le asesina. El fantasma de Arturo se apodera de Luisa y le lleva a ver su entierro por unas ondinas una de las cuales es la madre de Arturo. Al fin, el río lleva los cadáveres de Arturo y Luisa ante el Barón que enloquece. Puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 243-250). Años después, Ochoa reeditó el cuento con el título de "Hilda". Un penetrante análisis del relato en Beser (1997)

[11] Publicado en *Liceo Artístico y Literario* (1838: 24-35). En la desembocadura del Guadalquivir, en las ruinas del castillo de Santa Eulalia se produce el hallazgo de un ataúd con un manuscrito de donde el autor ha sacado esta historia. El Conde de Santa Eulalia es un borracho impenitente pero su hija Eulalia lo disimula y hace creer a todo el mundo que su padre no aparece apenas en público porque se dedica a la alquimia. El conde decide casar a su hija con el joven Fernán Nuñez. Eulalia, está enamorada de García un joven paje enfermo que ella oculta en una habitación del castillo. Ambos enamorados se juran amor eterno para siempre. Tiempo después un peregrino llega al castillo que está abandonado y se entera de que el conde murió de manera misteriosa y que su hija apareció muerta el mismo día de la boda antes de casarse. Desde entonces el castillo está habitado por los fantasmas. El peregrino decide pasar la noche allí y ve un fantasma al que persigue. Al final el peregrino resulta ser García y el fantasma es Eulalia que no ha muerto y que se finge fantasma mientras espera el regreso de su amado. El cuento está contado a través de una serie de escenas: presentación de los personajes; diálogo entre García y Eulalia; diálogo entre el peregrino y una pueblerina que le cuenta los sucesos que han ocurrido; encuentro de García y Eulalia y resumen final. El cuento puede consultarse en Rodríguez Gutiérrez (2008: 401-410)

ISSN: 1594-378X

Isabel en "A un Pícaro otro Mayor" (Luis Olona, 1848)[12] es "una mujer que acaso contara de veinte a veinticinco años, hermosa pero pálida y abatida". María en "La Muerte de un Ángel" (Lino Talavera, 1841)[13] es "una joven de veinte años que por sus deshechos rizos, la palidez de su rostro y lo angustiado de su pecho se la hubiera creído la estatua del dolor: hermosa era, pero un espectador habría compadecido más la angustia de su alma que admirado la belleza de sus facciones". Teodosia, la esposa de "León el Armenio" (Torcuato Tárrago, 1846)[14] está "pálida por los padecimientos de su espíritu" y el Emperador se estremece "al contemplar la marmórea y casi misteriosa figura de su esposa".

La presencia repetida de esta figura femenina en novelas, cuentos y pinturas es lo suficientemente abundante como para provocar este malévolo retrato de Carlos García Doncel, que nos presenta, en la sátira antirromántica, "Una Noche Divertida", (1847)[15] a una joven, que se ha vestido "a la romántica" para asistir a un baile.

> Delgada como un alambre, revela bien claramente una constitución enfermiza, sin que sea necesario añadir la extrema palidez de su rostro que la debe en buena parte al uso inmoderado del vinagre. Una gran cantidad de rizos que caen bastante lacios hasta sus hombros, la hacen parecerse a un perro de aguas recién salido del baño, y el traje consabido de la inocente vestal, con su velo blanco y su corona de rosas, también blancas en otro tiempo, le dan el aspecto de una pobre difunta que dejando su nicho, se viene a sorprender en el baile al ingrato amante que la ha arrojado tan temprano al sepulcro

[12] Publicado en *El Laberinto* (1848: 101-102/122-123/138-139/148-150). Durante la primera guerra carlista, Isabel, esposa de un conde legitimista esconde a un antiguo novio suyo, carlista. Su criado Mauricio, un personaje satánico, maquina un plan para asesinar al conde, hacer aparecer como culpables a lsabel y a Enrique, el carlista. y de esta manera quedarse con la fortuna del conde. Lo consigue con ayuda de Jaime y Felipe, dos bandidos como él, y huyen todos a Lisboa donde tienen secuestrada a Isabel. Al cabo de dos años regresa Enrique con otro nombre (no se explica de que manera lo ha conseguido, pues había sido apresado) y consigue fugarse con la condesa, mientras que Mauricio, Felipe y Jaime se matan entre ellos.

[13] Se trata de un relato publicado en tres ocasiones: (*El Panorama*, 1841: 142-148; *La Alhambra*, 1841: 18-23; *El Iris*, 1847: 203-207). El cuento se compone de tres escenas y un epílogo. En la primera tres personas (una madre, un amigo de ésta y un aya) esperan a un médico ante la cuna de un niño moribundo. Ante la tardanza, la madre del niño y el amigo deciden ir a buscar al médico. En la segunda el médico que está en un baile de sociedad se niega a ver al niño y le da a la madre una receta escrita. En la tercera, cuando la madre vuelve junto al niño, este ya ha muerto y el papel que le ha dado el médico resulta ser una poesía amorosa que el médico le ha dado por error. En el epílogo se cuenta la boda de la madre del niño con el amigo, el triunfo del doctor en sociedad y el recuerdo del aya al niño muerto. Sobre Lino Talavera véase Rodríguez Gutiérrez, Borja. "Un venezolano en la Granada romántica: Lino Talavera" en *Patrimonio Literario Andaluz. 4.* (En preparación)

[14] Publicado en *La Esperanza* (1846: 196-198). Teodosia, la esposa del emperador de Bizancio, tiene un sueño profético que augura el asesinato del Emperador y la ruina de su familia. León va a orar para pedir la protección de Dios, pero es asesinado en la misma iglesia.

[15] Publicado en *El Iris* (1847: 9-13 / 27-30). Un joven, Arturo, que galantea a una mujer a la que apenas ha visto, Eustaquia, recibe un carta de ella en la cual le cita a un baile de máscaras, al que irá acompañado de su tía. Como en realidad la autora de la carta es la tía solterona, en el baile se producen una serie de equívocos de los cuales Arturo escapa a duras penas. Hay abundantes elementos antirománticos.

Ahora bien, es fácil dar el paso de la contemplación de la melancolía y la tristeza como un espectáculo erótico al sadismo y la complacencia en el sufrimiento físico. No es infrecuente encontrar en la pintura romántica representaciones explícitas de ese sadismo. De 1810 [Figura 7] es *Casandra* de Jerome Martín Langlois, pintor francés afincado en Italia, en donde una encadenada, torturada y desnuda figura femenina, presentada entre luces y sombras, espera una muerte segura a manos de la vengativa diosa Atenea. En 1819 [Figura 8] Jean Auguste Dominique Ingres vuelve a presentar el erotismo de la mujer desnuda, sufriente y encadenada, cuando Ruggiero libera a Angélica de las garras del dragón. En España, [Figura 9] en 1879, Ignacio Pinazo presenta estas torturadas *Hijas del Cid*, que, como Angélica en el cuadro anterior, esperan, maniatadas y desnudas, a sus libertadores. Incluso en cuadros aparentemente ajenos a está temática como por ejemplo, un cuadro de 1855, piadosamente titulado: *El siglo de Augusto, el nacimiento de Jesucristo* podemos encontrar, en medio de la multitud de personajes y escenas [Figura 10] una escena en la que el sadismo romántico vuelve a parecer. Pero pocas representaciones tan perfectas de esta tendencia como este celebre cuadro de Delacroix, *La muerte de Sardanápalo* (1827) [Figura 11]. Pese a que se ha dicho que la fuente de inspiración de Delacroix fue una obra de Byron, *Sardanapalus*, el escritor inglés se limitaba a reflejar que Sardanapalo se arroja con su favorita, Myrrah en las llamas de una hoguera para suicidarse. Autores más antiguos que Byron contaban que en el incendio perecieron también esclavas y eunucos de Sardanápalo. Pero es Delacroix el que confiere al tema toda la carga de sádica sexualidad que conlleva. En el centro de la imagen, el protagonista, Sardanápalo, cómodamente acomodado en su lecho, rodeado de violencia, sangre y cadáveres femeninos desnudos [Figura 12], fija su mirada es la escena de la esquina inferior derecha [Figura 13], donde una bella esclava se retuerce, en el momento de su asesinato, en un éxtasis claramente sexual.

Figura 7

Figura 8

Figura 9

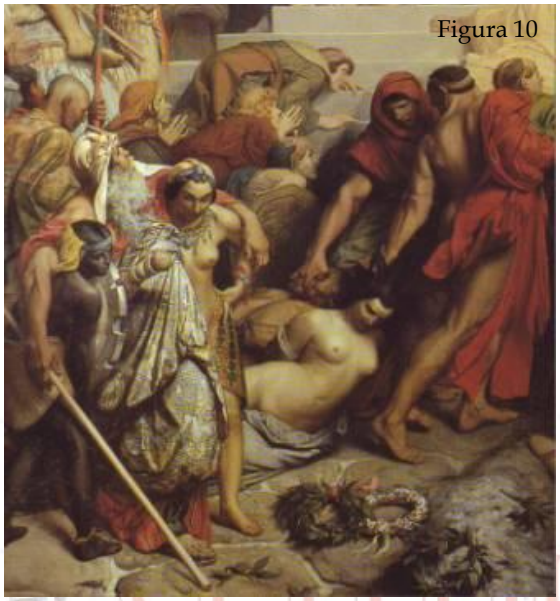


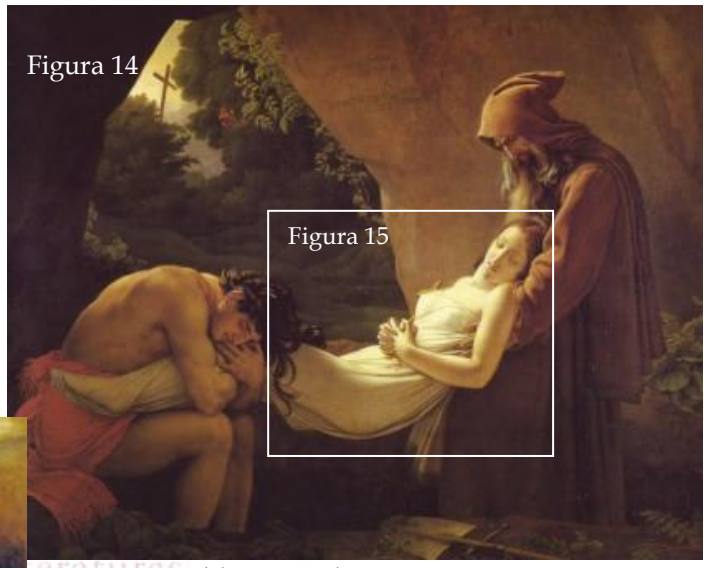
Figura 10

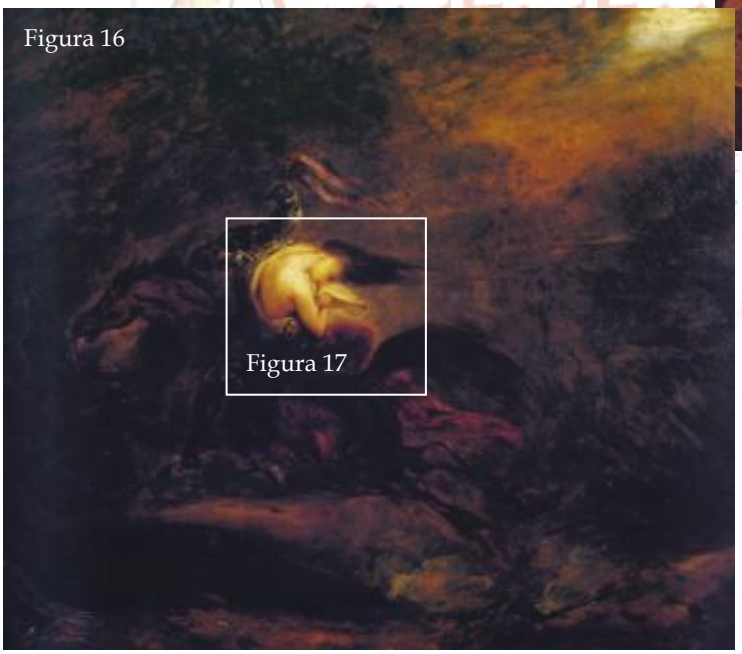
Artifara
Revista de lenguas y literaturas

Figura 11
Figura 12
Figura 13

Un paso más allá está la muerte, otro elemento frecuente de la delectación sexual pervertida del lado oscuro de los románticos. En 1808, [Figura 14] Anne-Luis Girodet presenta una escena de las obras más famosas del momento: *Atala* de Chateaubriand (es autor también de un famoso retrato del escritor). La escena se centra en el cuerpo femenino, en el que nos encontramos de nuevo [Figura 15] con las blancas vestiduras que lo recubren y desvelan,

iluminadas por una luz especial. Entre 1820 y 1825, al alemán afincado en Francia, Ary Schaeffer, pinta [Figura 16] este cuadro escenificación de la Balada *Lenore* de Gottfried Burger. *Lenore* es una obra de culto y referencia para todos los románticos del continente y una de las obras de recepción mas amplia y rápida del XIX europeo, recepción a la que se han dedicado varios estudios. Escrita en





1774, se publicaron al menos treinta versiones en inglés antes de 1892. En francés se realizaron aún más y es de destacar que cinco de ellas se deben al mismo autor, Gerard de Nerval, totalmente obsesionado con el poema. La balada cuenta la espera de Lenore a su amado Wilhelm, que no regresa a ella tras finalizar la Guerra de los Siete años. Por fin una noche llega Wilhelm, en un negro caballo y cubierto por una negra armadura. Wilhelm invita a Lenore a subirse a su caballo para casarse antes de que termine la noche y emprende con ella a la grupa un vertiginosa cabalgada en la que susurra incesantemente, «los muertos van de prisa». La cabalgada termina en un cementerio, donde fantasmas de todas clases salen a recibir a Wilhelm que no es sino un esqueleto. Por más que Lenore [Figura 17] no está muerta durante la cabalgada en la versión literaria, Schaeffer la presenta como un cuerpo inerte, semidesnudo, y como antes en la *Atala* de Girodet, centro de la luz del cuadro[16].

Cuando en 1852, el prerrafaelista ingles Jonn Everett Millais presento su célebre *Ofelia* [Figura 18] estaba más atento a presentar el estado anímico de la suicida enloquecida que al potencial erotismo de la situación. Pero, sólo tres años después, [Figura 19] Paul Delaroche, en 1855, en esta *Joven mártir cristiana* añade una definida sensualidad a la imagen de la bella ahogada en la que de nuevo el vestido blanco y la luz son protagonistas de la escena.

Figura 18

Figura 19

[16] La huella de Lenore está también presente en el relato "Luisa" (o "Hilda") de Eugenio de Ochoa, que antes hemos mencionado. Sobre la recepción de Lenore en España: Juretschke (1975-1976); Escobar (1989) y Roas (2006:128-131)

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

El amor, la muerte y el amor a la muerte y a la muerta son temas obsesivos de Gustavo Adolfo Bécquer y se repiten una y otra vez en sus obras. Muy especialmente la imagen de piedra de la difunta, la imagen funeraria es motivo frecuente, con lo que este amor a la muerta se entreteje con una sensación de sacrilegio religioso, de pecado, tan del gusto del erotismo romántico. Porque esa imagen de piedra pertenece a la iglesia y la mujer que entra en la iglesia, en realidad está muerta. Así al menos lo presenta Bécquer en *Tres fechas*[17], describiendo la toma de hábito de una joven novicia:

> Reinó un profundo silencio; todos los ojos se fijaron en ella, y comenzó la última parte de la ceremonia.
> La abadesa, murmurando algunas palabras ininteligibles, palabras que a su vez repetían los sacerdotes con voz sorda y profunda, le arrancó de las sienes la corona de flores que las ceñía y la arrojó lejos de sí... ¡Pobres flores! Eran las últimas que había de ponerse aquella mujer, hermana de las flores como todas las mujeres.
> Después la despojó del velo, y su rubia cabellera se derramó como una cascada de oro sobre sus espaldas y sus hombros, que sólo pudo cubrir un instante, porque en seguida comenzó a percibirse, en mitad del profundo silencio que reinaba entre los fieles, un chirrido metálico y agudo que crispaba los nervios, y la magnífica cabellera se desprendió de la frente que sombreaba, y rodaron por su seno y cayeron al suelo después aquellos rizos que el aire perfumado habría besado tantas veces...
> La abadesa tornó a murmurar las ininteligibles palabras; los sacerdotes la repitieron, y todo quedó de nuevo en silencio en la iglesia. Sólo de cuando en cuando se oían a lo lejos como unos quejidos largos y temerosos. Era el viento que zumbaba estrellándose en los ángulos de las almenas y los torreones, y estremecía, al pasar, los vidrios de color de las ojivas.
> Ella estaba inmóvil, inmóvil y pálida como una virgen de piedra arrancada del nicho de un claustro gótico.
> Y la despojaron de las joyas que le cubrían los brazos y la garganta, y la desnudaron, por último, de su traje nupcial, aquel traje que parecía hecho para que un amante rompiera sus broches con mano trémula de emoción y cariño.
> El esposo místico aguardaba a la esposa. ¿Dónde? Más allá de la muerte; abriendo sin duda la losa del sepulcro y llamándola a traspasarlo, como traspasa la esposa tímida el umbral del santuario de los amores nupciales, porque ella cayó al suelo desplomada como un cadáver. Las religiosas arrojaron, como si fuese tierra, sobre su cuerpo, puñados de flores, entonando una salmodia tristísima; se alzó un murmullo de entre la multitud, y los sacerdotes con sus voces profundas y huecas comenzaron el oficio de difuntos, acompañados de esos instrumentos que parece que lloran, aumentando el hondo temor que inspiran de por sí las terribles palabras que pronuncian. (Bécquer, 2006: 324)

La joven va vestida de blanco (el traje nupcial), se la compara a una virgen de piedra, y cae desplomada como un cadáver. Las obsesiones románticas de Bécquer transforman esta ceremonia en un asesinato cometido por la iglesia y la joven monja queda convertida en una mujer de piedra. Esa mujer de piedra que tantas veces reaparece en la obra de Bécquer, objeto sacrílego de su deseo amoroso. Aunque no es segura la fecha de composición de «La Mujer de piedra», que antes he citado, tal vez este fragmento autobiográfico sea su primera aparición de esa obsesión en su obra:

> Sobre una repisa volada, compuesta de un blasón entrelazados de hojas y sostenido por la deforme cabeza de un demonio, que parecía gemir con espantosas contorsiones bajo el peso del sillar, se levantaba una figura de mujer esbelta y airosa. El dosel de granito que cobijaba su

[17] Joan Oleza (2008) hace un sugerente y cautivador análisis sobre este relato y sobre su característica básica de mezcla de experiencia personal del autor y procedimientos narrativos ficcionalizadores (relato de autoficción). En nuestro caso, esta característica resaltaría aún más lo que hay en este cuento de obsesiones personales del propio Bécquer y no de un personaje creado ad hoc.

> cabeza, trasunto en miniatura de una de esas torres agudas y en forma de linterna que sobresalen majestuosas sobre la mole de las catedrales, bañaba en sombra su frente; una toca plegada recogía sus cabellos, de los cuales se escapaban dos trenzas, que bajaban ondulando desde el hombro hasta la cintura, después de encerrar como en un marco el perfecto óvalo de su cara. En sus ojos, modestamente entornados, parecía arder una luz que se transparentaba al través del granito; su ligera sonrisa animaba todas las facciones del rostro de un encanto suave, que penetraba hasta el fondo del alma del que la veía, agitando allí sentimientos dormidos, mezcla confusa de impulsos de éxtasis y de sombras de deseos indefinibles. (Bécquer, 2006: 374)

Así la describe, con un énfasis amoroso evidente, poniendo su belleza por encima de las mujeres vivas y auténticas.

> Inmóvil, las ropas cayendo a plomo y vistiendo de anchos pliegues el tronco para detenerse, quebrando las líneas, al tocar el pedestal, los ojos entornados, las manos cruzadas sobre un libro de oraciones; y el largo brial perdido entre las ondulaciones de la falda, podía asegurarse, y al menos este efecto producía, que debajo de aquel granito circulaba como un fluido sutil un espíritu que le prestaba aquella vida incomprensible, vida extraña, que no he podido traslucir jamás en esas otras figuras humanas cuyas ropas agita el aire al pasar, cuyas facciones se contraen o dilatan con una determinada expresión y que, a pesar de todo, son únicamente, al tocar la meta de su perfección posible, mármol que se mueve como un maravilloso autómata, sin sentir ni pensar. (Ibid: 374)

Manrique, el protagonista de *El rayo de luna*, cuando describe la belleza de la mujer que busca, imagina, adivina, no encuentra mejor comparación para elogiar su belleza que la de las imágenes de las iglesias:

> Yo la he de encontrar, la he de encontrar; y si la encuentro, estoy casi seguro de que he de conocerla... ¿En qué?... Eso es lo que no podré decir... pero he de conocerla. El eco de sus pisadas o una sola palabra suya que vuelva a oír, un extremo de su traje, un solo extremo que vuelva a ver, me bastarán para conseguirlo. Noche y día estoy mirando flotar delante de mis ojos aquellos pliegues de una tela diáfana y blanquísima; noche y día me están sonando aquí dentro, dentro de la cabeza, el crujido de su traje, el confuso rumor de sus ininteligibles palabras [...]ella es alta, alta y esbelta como esos ángeles de las portadas de nuestras basílicas, cuyos ovalados rostros envuelven en un misterioso crepúsculo las sombras de sus doseles de granito! (Bécquer, 2006: 154)

También en la Rima LXXIV, vuelve a aparecer la mujer de piedra:

> En la imponente nave
> del templo bizantino,
> vi la gótica tumba a la indecisa
> luz que temblaba en los pintados vidrios.
> Las manos sobre el pecho,
> y en las manos un libro,
> una mujer hermosa reposaba
> sobre la urna, del cincel prodigio.
> Del cuerpo abandonado
> al dulce peso hundido,
> cual si de blanda pluma y raso fuera,
> se plegaba su lecho de granito.
> De la sonrisa última
> el resplandor divino
> guardaba el rostro, como el cielo guarda
> del sol que muere el rayo fugitivo.

ISSN: 1594-378X

Objeto también, esta nueva mujer de piedra, del deseo becqueriano:

> La contemplé un momento,
> y aquel resplandor tibio,
> aquel lecho de piedra que ofrecía
> próximo al muro otro lugar vacío,
> en el alma avivaron
> la sed de lo infinito,
> el ansia de esa vida de la muerte
> para la que un instante son los siglos... (Bécquer, 2006: 98-99)

Deseo de unión con la muerta y de la propia muerte...

Pero es en "El beso" donde podemos encontrar más desarrollada esta obsesión de Bécquer por sus amadas de piedra. El oficial francés, enamorado de la imagen funeraria de una mujer que encuentra en una iglesia de Toledo no es sino una transfiguración del propio Bécquer:

> No podéis figuraros nada semejante, aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla, como esas vírgenes pintadas en los vidrios de colores que habréis visto alguna vez destacarse a lo lejos, blancas y luminosas, sobre el oscuro fondo de las catedrales.
> Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración, sus armoniosas facciones llenas de una suave y melancólica dulzura, su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto, su ademán reposado y noble, su traje blanco flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando casi era un niño. ¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia!
> Yo me creía juguete de una alucinación, y sin quitarle un punto los ojos, ni aun osaba respirar, temiendo que un soplo desvaneciese el encanto. Ella permanecía inmóvil.
> Antojábaseme, al verla tan diáfana y luminosa que no era una criatura terrenal, sino un espíritu que, revistiendo por un instante la forma humana, había descendido en el rayo de la luna, dejando en el aire y en pos de sí la azulada estela que desde el alto ajimez bajaba verticalmente hasta el pie del opuesto muro, rompiendo la oscura sombra de aquel recinto lóbrego y misterioso. (Bécquer, 2006: 234)

El amor del oficial francés por la mujer de piedra es obsesivo, plenamente romántico. Injuria a la estatua, también orante, del esposo de la difunta, esculpido junto a ella, antes de intentar besar a la estatua, ante el asombro de sus compañeros.

> -¡Miradla!... ¡miradla!... ¿No veis esos cambiantes rojos de sus carnes mórbidas y transparentes?... ¿No parece que por debajo de esa ligera epidermis azulada y suave de alabastro circula un fluido de luz color de rosa?... ¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?...
> -¡Oh!, sí, seguramente -dijo uno de los que le escuchaban-; quisiéramos que fuese de carne y hueso.
> -¡Carne y hueso!... ¡Miseria, podredumbre!... -exclamó el capitán-. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza; yo he sentido este fuego que corre por las venas hirviente como la lava de un volcán, cuyos vapores caliginosos turban y trastornan el cerebro y hacen ver visiones extrañas. Entonces el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco; porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve... nieve teñida de suave luz, nieve coloreada por un dorado rayo de sol.... una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura, que parece que oscila al compás de la llama, y me provoca entreabriendo sus labios y ofreciéndome un tesoro de amor... ¡Oh!... sí... un beso... sólo un beso tuyo podrá calmar el ardor que me consume. (Bécquer, 2006: 239-240)

Pero el anunciado beso no llega a producirse. El sacrilegio del oficial francés, del propio Bécquer, es castigado con la muerte por un tremendo golpe de la mano de la estatua del esposo de la mujer de piedra.

El oficial francés enaltece la superioridad de la belleza de la mujer de piedra sobre las de carne y hueso como antes lo ha hecho Bécquer. El deseo que siente por esa imagen de la muerte es el mismo que siente Bernardo, de "Fasque nefasque", por una Josefina más pálida y sufriente y temblorosa; es el mismo amor que Salvador, de "El lago de Carucedo" experimenta hacia su amada María mezcla de mujer y Virgen Dolorosa o quizás hacia la propia Dolorosa; el mismo deseo malsano que hace que el abad de "La corona de fuego" se enamore de forma apasionada y lujuriosa de una enferma moribunda y consumida por la enfermedad, y, probablemente el mismo deseo extraviado, de algo distinto, único, sacrílego y pecaminoso que hace a Félix de Montemar seguir a la imagen de mujer que le obsesiona, pero a las advertencias humanas y divinas, hasta llegar a su muerte celebrando sus bodas con un descarnado esqueleto.

La fantasía (si es que tal nombre se le puede aplicar) romántica es, al fin y al cabo, un medio de liberar los demonios que los románticos sienten en su interior, de sacar a la superficie sus deseos, de llevar a cabo todas sus rebeliones y de configurarse como seres distintos. Realización de que lo querrían hacer, de lo que desean hacer, demostración de independencia, de su solitaria excepcionalidad, de su arrogante desprecio para todo lo que los demás respetan. Representación de su rebelión contra todos, contra el mundo y contra un Dios en el que creen firmemente y de quien no desean sino un castigo, pues no le perdonan el que tenga capacidad de perdonarles. Exposición de su ser más profundo, de sus auténticos sentimientos. Nunca evasión, ni juego, ni imaginación intrascendente. Literatura comprometida con lo que a los románticos más importa: su rebelde, única e indómita personalidad.

Bibliografía

AMORES, Montserrat y Rebeca MARTÍN (2008) *Estudios sobre el cuento español del Siglo XIX,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006) *Obras completas,* ed de Joan Estruch Tobella. Madrid, Cátedra

BESER, Sergio. (1997) "En torno a Hilda, cuento de Eugenio de Ochoa" en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX*, Barcelona, Milenio, pp. 249-266.

ESCOBAR, José (1989) "La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada *Lenore* de G. A. Bürger" en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Frankfurt an Main, Vervuert-Verlag, Vol. II, pp. 41-48.

ESPRONCEDA, José de (1984) *El estudiante de Salamanca,* ed de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra.

JURETCHSKE, Hans (1975-1976) "Comentario a tres traducciones de la balada *Lenore* de Gottfried August Bürger" en Filología Moderna, 56-57-58, pp. 91-132.

MARTÍN, Rebeca (2007) *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

OLEZA, Joan (2008) "Cuento y mandato de presente. Relatos de autoficción en la prensa del XIX", en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.) *Estudios sobre el cuento español del Siglo XIX,* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 13-34.

ISSN: 1594-378X

ROAS, David (2006) *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra, Mirabel Editorial.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2000) "Cuento y drama romántico: *El lago de Carucedo*" en Hispanic Journal, 21(2), pp. 501-514.

—— (2004): *Historia del cuento español. 1764-1850,* Madrid-Frankfurt, Iberomericana-Vervuert.

—— (2008): *El cuento romántico español. Estudio y antología,* Santander, Sociedad Menéndez Pelayo (también disponible en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24694918878836611754491/032069.pdf?incr=1)

TOLLINCHI, Esteban (1998): *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura en el Siglo XIX*, Puerto Rico, Universidad.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

Educare *per sentenças* nelle corti portoghesi tra Cinque e Seicento

VALERIA TOCCO - MONICA LUPETTI*
Università di Pisa

Una particolare forma didattica spesso usata nell'educazione delle classi alte o meno alte, di governo o di *entourage* del potere, è sempre stata quella dell'elaborazione di brevi motti da mandare a memoria. Uno per tutti, basta ricordare i *Disthica Catonis*, la cui forma metrica "ne favoriva l'apprendimento mnemonico" rendendoli, per questo motivo, "libro d'insegnamento e libro di testo nelle scuole, dove erano studiati regolarmente"[1]. Le raccolte sapienziali servivano a implementare l'*ars dictaminis* e l'*ars predicandi* (o semplicemente *conversandi*) del discente, provvedendo a fornire materiale per dispute, conversazioni, redazione di testi ed epistole; si prestavano al consolidamento dello studio del latino, proponendosi come materiale privilegiato negli esercizi di versione e traduzione, e legando, in questo modo, lo studio della grammatica alla consapevolezza linguistica e stilistica del latino stesso. Ancora in pieno Cinquecento, "desde a escola da Reforma, em Estrasburgo, dirigida por Johan Sturm, à *Schola Aquitanica* de Bordéus, cuja *ratio studiorum*, publicada por Elias Vinet, é da autoria de André de Gouveia – que de França viria fundar o Colégio das Artes em 1548 [a Coimbra] –, sem esquecer as escolas Jesuítas, por toda Europa se cultivam e adestram os alunos na *latinitas*, através de recolha de sentenças"[2].

Ma spesso le raccolte di frasi o versi sentenziosi (centoni biblici o di opere classiche) erano usate principalmente per il loro contenuto etico ed edificante, alla stregua di ogni altro trattato morale, ed erano compilate entro la cornice enunciativa di uno *speculum principis*, prodotte e pensate *ad usum Delphini*, ovvero di eredi al trono, prìncipi o più semplicemente dei propri figli, per la loro formazione morale ed etica. Frequenti durante tutto il Medioevo, diventano strumento privilegiato soprattutto in area iberica, ove "uno dei poli verso i quali tendono i «de regimine principum» è la raccolta paremiologica ordinata sì in rapporto con i doveri del monarca, ma non inserita in una trattazione organica"[3].

Questo genere di raccolte miste, derivata da fonti plurime, per la sua natura aperta – plasmabile, a seconda delle necessità e delle finalità pedagogiche prefisse – ben si addiceva all'istruzione pratica delle classi che detenevano il potere: il compilatore, a seconda del destinatario, poteva arricchire o impoverire sul piano quantitativo, oppure modificare su quello

---

* Pur avendo lavorato in stretta collaborazione nell'elaborazione di questo intervento, a Valeria Tocco va ascritta la responsabilità principale della prima parte, a Monica Lupetti della seconda. Questo che si presenta ora è l'intervento presentato al Congresso *Costumi educativi nelle corti di antico regime* (Pavia, 29-30 marzo 2007), i cui Atti non sono usciti.

[1] C. SEGRE (1970), *Le forme e le tradizioni didattiche*, *Gründriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätverlag, VI/1, pp. 58-145, p. 103.

[2] N. DE NAZARÉ DE CASTRO SOARES (1993) "A Literatura de Sentenças no Humanismo Português: «Res et Verba»", Actas do Congresso Internacional *O Humanismo Português na Época dos Descobrimentos* (9-12 de Outubro de 1991), Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 377-410, p. 390. Cf. anche A. GALLEGO, "Pédagogie et parémiologie. L'utilisation des proverbes dans la formation des adolescents au XVIe siècle à l'Université de Valencia", in *Richesse du proverbe*, a cura di F. SUARD e C. BURIDANT (1984), 2 voll., Lille, Université de Lille III, P.U.L., II, pp. 183-197.

[3] SEGRE, *Le forme* cit., p. 101.

qualitativo, le massime di altri scrittori o proprie[4]. In alcuni casi esposti alla rinfusa, in altri ordinati alfabeticamente o per argomenti che ricalcano la tassonomia convenzionale del principe cristiano, questi motti fanno da sfondo alla configurazione etico-morale della società di tutta Europa.

La valorizzazione, in età umanistica, dell'uso pedagogico della sentenza è incontestabile, così come nota è la speciale attenzione di Erasmo verso le raccolte di massime gnomiche quale strategia didattica efficace nell'educazione del principe, e la sostanziale consonanza tra il metodo erasmiano e quello seguito in ambito conimbricense in merito all'educazione aristocratica e regia[5].

La presenza e la diffusa tradizione, in area iberica, di questo genere di opere è già stata debitamente documentata[6]. Lo è un po' meno per ciò che concerne il versante lusitano, per il quale non è stata adeguatamente valutata questa modalità pedagogica quale strategia didattica nella formazione e nel curricolo delle classi nobili, che tenga conto della peculiare situazione portoghese in materia di educazione delle classi alte e, soprattutto, dell'assetto sociale nel passaggio da stato sovrano a vice-regno spagnolo.

Si è già avuto modo di rilevare come, in effetti, dei numerosi testi pedagogico-politici redatti nel Cinquecento portoghese, pochissimi facessero riferimento (anche se non sistematico) ad un curricolo specifico per la formazione culturale del sovrano o delle classi nobili in generale, e come dai trattati di questo genere emergesse una figura alquanto squallida, dal punto di vista culturale, dei detentori del potere (re e prìncipi in testa)[7]. Il cortigiano, a sua volta, è spesso deriso nelle opere letterarie, per la sua cultura superficiale, per quel "pó de latim" che dimostra di possedere[8]. Per non parlare poi delle numerose critiche mosse a ribadire l'ignoranza dei "maos mestres" – che dal Cinquecento in poi, diventa *topos* della più propositiva letteratura linguistica. Si ricordi, ad esempio, la riflessione sui maestri impreparati mossa da João de Barros nel *Diálogo em Louvor da nossa língua* (1540): "Por os mestres nam saberem as regras da nossa [lingua] lhe era tam dificultoso achar as matérias da latina que tinham cartipáçios de latĩjs em linguagem, por onde ôs davam aos moços, como fracos pregadores sermonários pera todo o anno"[9].

---

[4] Si vedano, in proposito, le affermazioni di M. MORRAS (1993), "Buenos dichos por instruir a buena vida", *Revista de Literatura Medieval*, V, pp. 9-33, p. 11.

[5] GALLEGO, *Pédagogie* cit.

[6] Vi è un'ampia bibliografia su questa tematica: le opere più importanti sono D. J. M. SBARBI (1891), *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos*, Madrid, Imprenta y Litografía de Los Huérfanos, 10 voll.; F. RUBIO, O.S.A. (1962), "La literatura sentenciosa y «Flores de los Morales de Job» de Pedro López de Ayala", *La Ciudad de Dios*, CLXXV, pp. 684-709; B. TAYLOR (1985), "Old Spanish Wisdom Texts: Some Relationships", *La Corónica*, XIV, pp. 71-85; IDEM (1992), "Medieval Proverb Collections: the West European Tradition", *Journal of the Warburg and Courtland Institute*, LV, pp. 19-35; H. O. BIZZARRI (1991), "Otro espejo de príncipes: «Avisaçion de la dignidad real»", *Incipit*, XI, pp. 187-208; MORRAS, "Buenos dichos" cit. (con bibliografia aggiornata); EADEM (1993), "Una compilación desconocida de traducciones clásicas y sentencias morales: el manuscrito 3190 de la Biblioteca de Cataluña", *Incipit*, XIII, pp. 87-104.

[7] V. TOCCO (2004), "La formazione culturale del sovrano *daquém* e *dalém* mar nel Cinquecento portoghese", in *La formazione del principe*, a cura di P. CARILE, Roma, Aracne, pp. 169-183. E si vedano pure la mia edizione delle *Sentenças* di D. Francisco de Portugal (Viareggio, Baroni, 1997) e l'articolo "Gli «Specula principis» nel Portogallo delle Scoperte", L. SECCHI TARUGI (a cura di) (1999), *Cultura e potere nel Rinascimento*, Firenze, Cesati Editore, pp. 531-541.

[8] Come ironicamente si afferma nella *Comédia Auleografia* di J. FERREIRA DE VASCONCELOS, pubblicata a Lisbona nel 1619, ma redatta a metà del Cinquecento (la si legge, in PDF, nella sezione della Biblioteca Nacional di Lisbona dedicata alle opere in formato digitale).

[9] Cf. J. DE BARROS, *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*, lettura critica dell'edizione del 1540 con una introduzione su *La questione della lingua in Portogallo*, a cura di L. Stegagno Picchio (1959), Modena, Società Tipografica Modenese , p. 86.

ISSN: 1594-378X

Ma è proprio entro questo spirito che le *sentenças* giocano un ruolo fondamentale. Pensiamo alle parole di Lourenço de Cáceres, che dedica al principe D. Luís, fratello del re D. João III, la sua *Doutrina ao Infante D. Luís*[10]: "muito conveniente me pareceu a mim, pela razão do meu ofício como pela inclinação que V. E. sempre teve a lhe parecerem bem as cousas das letras, tirar dos livros algumas sentenças, que à sua pessoa e estado convenham". E compila un *Epigrammaton Libellus*, in distici elegiaci, dedicandolo, però, al duca D. Jaime, figlio di D. Fernando.

In un ambiente in cui gli stessi precettori veicolavano l'idea che gli studi umanistici non fossero fondamentali per l'esercizio del potere, rendendosi spesso conto che gli sforzi da loro compiuti erano vani, considerati gli scarsi risultati ottenuti con i loro allievi, allora le raccolte sapienziali diventavano lo strumento ideale – accanto alla lettura di favole esopiche, mitologiche o cavalleresche (come suggerisce Diogo de Teive, nella sua *Institutio Sebastiani*, che completa gli *Epodon sive Jambichorum carminum*)[11] – per un insegnamento/apprendimento facile, veloce e essenziale dei princìpi etico-morali e retorici fondamentali e imprescindibili al tratto di corte, vicino a quell'enciclopedismo che gli umanisti auspicavano, ma che sembrava impossibile realizzare alla corte portoghese.

Non bisogna dimenticare l'efficacia riconosciuta dell'apprendimento mnemonico di sentenze morali nel curricolo istituzionale del sovrano, come conferma, ancora agli albori del XVII secolo, il *Journal* di Heroald a proposito dell'educazione del futuro Luigi XIII[12]. Ma in Portogallo sembra che l'istruzione regia e *cortesã* (sulla «carta» ricca e complessa) si possa limitare soltanto a questa attività. Ricordiamo come lo stesso Francisco de Andrade, che aveva tradotto i testi di Diogo de Teive, dedicando la sua *Crónica do Rei D. João III* al re spagnolo Filippo III, nel 1613 parlasse dell'educazione del sovrano che più di tutti in Portogallo si prodigò in favore dell'educazione della corte e delle classi nobili, in questi termini: dopo aver menzionato gli illustri maestri che ebbe (il primo, il vescovo Diogo Ortiz, gli fece studiare – tra gli altri autori – anche "os conselhos de Catão"), conclude che, poiché più interessato ai piaceri del gioco e ai divertimenti mondani, "ficou elle com menos conhecimento da lingoa latina do que se pudera esperar do tempo que aprendeo e dos autores que ouviu do mestre que lhos deu" (p. 3r)[13].

Forse, a questo punto, conviene stilare una sorta di inventario che serva come ricognizione sulla tradizione sapienziale erudita, la quale, accanto alla modalità popolare e folclorica delle raccolte di proverbi[14], si conferma strategia didattica molto presente anche in

---

[10] Il testo, manoscritto, fu redatto attorno al 1528. Lo si può leggere in edizione moderna in A. A. BANHA DE ANDRADE (1965), *Antologia do Pensamento Político Português I: Período Joanino*, Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, pp. 548-577.

[11] I due testi, redatti in latino e pubblicati nel 1558, ebbero nuova edizione nel 1565 con la traduzione di Francisco de Andrade e dello stesso Teive. Si leggono anche, nella sola versione portoghese, in un'edizione settecentesca: *Epodos que contem sentenças uteis a todos os homens, ás quaes se accrescentaõ Regras para a boa educação de hum Principe: composto tudo na lingua latina pelo insigne portuguez Diogo de Teive* […] *traduzido na vulgar em verso solto por Francisco de Andrade, Chronista mór do Reino, e Guarda mór da Torre do Tombo. Copiado fielmente da edição de Lisboa de 1565. Lisboa, na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1786*. Da questa cito: "Ajuntar-lhe-ás com isto alguns exemplos / de príncipes famosos doutro tempo. / Também ajunta histórias fabulosas, / que a peitos pueris são agradáveis, / e com exemplos bons, inda que falsos, / lhe ensinam que às virtudes se afeiçoem, / e de verdade os vicios aborreçam. / Ensina-lhe a trazer sempre na boca / muitos ditos de Príncipes e de Sábios" (p. 125).

[12] Cf. M. FERRARI (1995), "Educare ad essere esempio: la parola e l'immagine parenetica nella formazione dei Borboni di Francia", *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge, Temps Modernes*, 107, 2, pp. 551-574, pp. 565-566.

[13] La si legge, in PDF, nella sezione della Biblioteca Nacional di Lisbona riservata alle opere digitalizzate.

[14] Su questa particolare modalità, si vedano J. MATTOSO (1987), *O Essencial Sobre os Provérbios Medievais Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda; IDEM (1993), *Provérbios*, in *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, a cura di G. LANCIANI e G. TAVANI, Lisboa, Caminho; J. L. DA SILVA (1989), «Os Adágios e Sua Recolha», *Revista Lusitana*, n. s., X, pp. 157-187 (con bibliografia).

Portogallo, attestando la circolazione in area lusitana degli stessi florilegi individuati nelle altre zone della Penisola[15].

Se poco si conosce per il periodo medievale[16], sarà con gli Avis che la tradizione sapienziale entra a pieno titolo nel curricolo dell'educazione del prìncipe o del nobiluomo in generale: proprio l'esigenza di vedersi riconoscere *de facto* un potere che non avrebbero dovuto possedere *de iure*, spinge i re del casato che assurge al trono con la «rivoluzione» del 1383-85 a puntare sul prestigio culturale della corte. Non a caso il *Poridat de Poridades* faceva parte della biblioteca del re D. Duarte[17]; numerose massime gnomiche rimpolpano testi di carattere istruttivo ed edificante quali il *Leal Conselheiro* dello stesso D. Duarte (anche nella sua prima redazione, dal titolo *Livro dos Conselhos do rei Dom Duarte*)[18], l'*Horto do Esposo*, o la *Virtuosa Benfeitoria*[19]; circola già dal XV secolo la traduzione portoghese dei *Dichos de los Santos Padres*, di Pedro López de Baeza (quasi tutti estratti dal *Flores de Filosofía*)[20].

Circolano e hanno fortuna, in questo primo squarcio di Rinascimento – oltre alle raccolte sapienziali in vernacolo castigliano[21], data la configurazione bilingue della cultura portoghese da metà Quattrocento in poi –, i *Disthica Catonis*, tradotti e stampati per i tipi di Germão Galharde Francês (*Castigos e Exempros de Catom*, Lisbona, 1521)[22], ma proliferano

---

[15] Si vedano le osservazioni di L. DE MATOS, nell'introduzione a A. RODRIGUES DE ÉVORA (1983), *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, ed. facs., Lisboa, Edição do Banco Pinto & Sotto Mayor no Âmbito da XVII Exposição Europea de Arte, Ciência e Cultura, il quale, alle pp. 18-19 dell'introduzione alle sentenze di Évora, elenca le opere pedagogiche di questo genere, scritte o pubblicate in Portogallo tra il 1400 e il 1500. E si veda ancora CASTRO SOARES, *A Literatura de Sentenças* cit.

[16] Esistono due manoscritti che raccolgono massime in latino, la cui tradizione rimanda "directamente [às] colecções de sentenças, de frases lapidárias recolhidas nos florilégios, do género das de Isidoro de Sevilha, de Taio de Saragossa ou de Defensor de Ligugé" (MATTOSO, *O Essencial* cit., p. 9). Si tratta dei manoscritti del Monastero di Alcobaça, conservati alla Biblioteca Nacional di Lisbona: Alc. 238, del XIII secolo e Alc. 34, del XIV secolo.

[17] E si veda A. MOREIRA DE SÁ (1960), *Ps. Aristóteles, «Segredo dos Segredos». Tradução Portuguesa Segundo um Manuscrito Inédito do Século XV*, Lisboa, Faculdade de Letras.

[18] Questa versione è contenuta nel cosiddetto *Manuscrito da Cartuxa*, conservato nell'Arquivo Nacional da Torre do Tombo di Lisbona. Ne esiste un'edizione diplomatica per le cure di A. H. DE OLIVEIRA MARQUES (1982), *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*, Lisboa, Estampa. Nella chiusa del *Leal Conselheiro* (cap. CXIII), D. Duarte ammette: "eu mesturo moral filosofia de que algũa parte vi, com seus mandatos e ditos aos santos e catolicos sabedores, que a mais perfeitamente que os filosofos entenderom e derom acabadas ensinanças" (cit. in M. RODRIGUES LAPA (1956), *Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, p. 327). Sul *Leal Conselheiro*, si veda anche M. MARTINS (1980), *O «Leal Conselheiro»*; in *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais na Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, Edições Brotéria, pp. 231-238, [1ª ed. 1975].

[19] Ovviamente, nella *Virtuosa Benfeitoria*, traduzione-rielaborazione del *De beneficiis*, la *auctoritas* sempre presente è Seneca. Si vedano le voci relative alle due opere incluse nel *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* cit., che presentano ampia bibliografia. Per l'*Horto do Esposo*, si legga P. A. PEREIRA (2007), "Uma Didáctica da Salvação: o *Exemplum* no «Horto do Esposo»", in *Horto do Esposo*, ed. I. FREIRE NUNES, Lisboa, Colibri, pp. LIII-LXXVI.

[20] In proposito, si veda D. W. LOMAX (1972), "Pedro López de Baeza, «Dichos de Los Santos Padres» (Siglo XIV)", in *Miscelánea de Textos Medievales*, I, Madrid, CSIC y Universidad de Barcelona, pp. 147-178. La traduzione portoghese di questa operetta didattica, redatta ad uso dell'Ordine di Santiago, è conservata all'Arquivo Nacional da Torre do Tombo di Lisbona (*Livros de Santiago*, n. B 50-140) e sarebbe stata esemplata su di un testimone ottimo castigliano, oggi perduto.

[21] Quali la traduzione dei citati proverbi attribuiti a Seneca, condotta da P. DIAZ DE TOLEDO, i *Proverbios* (o *Centiloquio*) del MARCHESE DI SANTILLANA. L'edizione unica delle due compilazioni castigliane menzionate sopra (*Proverbios y sentencias de Lucio Anneo Seneca, y de Don Yñigo de Mendoça, Marques de Santillana, glosados por el Doctor Pedro Diaz de Toledo*, En Anvers, en casa de Iuan Steelesio, 1552) è conservata anche nei fondi della Biblioteca Nacional di Lisboa, con segnatura S.A. 1741 P, e proviene dalla Real Biblioteca Pública. I *Proverbios* del marchese furono pure fonte diretta o indiretta di alcuni passi dell'*Auto das Fadas* di Gil Vicente, come ha stabilito M. MARTINS (1972), "Da Glosa dos Provérbios de Santilhana em Gil Vicente", in *Estudos de Cultura Medieval*, Braga, Magnificat, II, pp. 33-38.

[22] Cf. A. J. ANSELMO (1926), *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Séc. XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional, n. 565. Sull'accoglimento e l'uso di questo testo in Portogallo, cf. MARTINS (1969), "Os «Dísticos de Catão» na Base da Formação Universitária", *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, Verbo, I, pp. 51-63.

ISSN: 1594-378X

anche le compilazioni di massime gnomiche esemplate espressamente per prìncipi, eredi al trono, o rampolli di importanti famiglie del contorno reale: Cataldo Siculo dedica all'infante D. Afonso una raccolta di *Proverbia*, inclusa nel primo volume delle sue *Epistolae et Orationes* (Lisboa, Valentim Fernandes da Moldávia, 1500)[23]; al 1554 risale il manoscritto delle *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, compilato da André Rodrigues de Évora a partire da massime estratte da Seneca, Sallustio, Aristotele, Sant'Agostino, ecc.[24]; al 1558 la prima edizione dei citati *Epodon* di Diogo de Teive dedicati ancora a D. Sebastião[25]. Inoltre, nei mss. 2209 della Torre do Tombo e 8920 della Nazionale di Lisbona, sono copiati gli *Avizos de D. Francisco de Faro a sua Filha* (cc. 124r-v e c. 4v, rispettivamente); manoscritte circolano le *Sentenças* del Conte di Vimioso (e i testimoni che le tramandano sono, per lo meno, otto). E questa rassegna è ben lungi dall'essere esaustiva[26].

Non era estraneo, dunque, nell'orizzonte culturale tardo-medievale e rinascimentale lusitano, questo tipo di testi «normativi» – di carattere «politico» o appena genericamente «etico», specialmente pensato per l'edificazione delle classi dirigenti, quale sorta di *vademecum* esistenziale, di etica morale «in pillole», che facevano da contrappunto erudito (se in latino) o semi-erudito (se in volgare) a quel filone più propriamente mondano e quotidiano, direttamente filiato negli *ensenhamens* medievali, di precettistica cortese, che sono quelle composizioni in verso contenute nei canzonieri *palacianos*. Anche questo tipo di produzione ha come fine la fissazione delle norme del «buon vivere» ad uso della corte, quasi una sorta di embrione di quei testi che, con il *Cortigiano* di Castiglione, troveranno codificazione e consacrazione nel filone dei cosiddetti «galatei»[27]. Basta pensare, ad esempio, alle *Reglas a los Galanes* di Suero de Ribera[28] o al *Doctrinal de Gentilezas* del Comendador Ludueña[29], o alle numerose composizioni che costellano il *Cancioneiro Geral de Resende* (1516), fino ad arrivare alla *Arte de Galanteria* di Francisco de Portugal (pubblicato postumo nel 1670, ma composto a inizio Seicento), in cui i poeti danno regole in verso («formano con parole», insomma) su come ci si deve comportare a palazzo, su come si devono usare i calzoni, i cappelli, la barba, i capelli, su come si deve parlare o dirigersi a una dama o al re[30].

Le raccolte sapienziali, in questa compagine socio-culturale, in cui il re, il principe, il cortigiano tanto colti poi non erano, assolvono, dunque, forse più che altrove, ai due obiettivi canonici: apprendere rapidamente e col minimo sforzo i princìpi che il sapere classico e cristiano veicolavano e implementare l'*ars conversandi* delle élites. Ricorda Ana Isabel Buescu: "Não basta ao príncipe conhecer, pela leitura, os ditos e sentenças célebres de varões sábios e

---

[23] Ne esiste un'edizione in facsimile: CATALDO SÍCULO, *Epistolae et Orationes*, ed. facs. a cura di A. DA COSTA RAMALHO (1988), Coimbra, Universidade de Coimbra.

[24] Si tratta della prima versione, in portoghese, del volume posteriormente edito col titolo *Primera parte de las Sentencias* citato anteriormente (cf. nota 15). L'edizione in facsimile (già citata) è stata seguita dalla trascrizione del manoscritto, a cura di A. PINHEIRO e A. ROSA, pubblicata nel 1984, per gli stessi tipi della precedente.

[25] Cf. nota 11.

[26] Indagini non sistematiche del *Fundo Geral* della sezione dei *Reservados* della Biblioteca Nacional di Lisbona indicano l'esistenza di numerose raccolte di sentenze in attesa di classificazione e studio (per esempio, *Sentenças e agudezas de espírito. Citações varias*; *Sentenças morais curiosas pela letra do ABC*; *Sentenças morais, prudentes e discretas*…).

[27] Si potranno inserire questi testi nella tradizione delle *instructions of courtiers*, parallela agli *specula principis*, come rileva TAYLOR, "Old Spanish Wisdom Texts" cit., p. 80. Si vedano anche le affermazioni di CASTRO SOARES, *A Literatura de Sentenças* cit., p. 396.

[28] Ed. di BLANCA PERIÑAN (1968), "La poesía de Suero de Ribera", *Miscellanea di Studi Ispanici*, XVI, pp. 5-138, pp. 98-109.

[29] H. DE LUDUEÑA, *Dottrinale di gentilezza / Doctrinal de gentileza*, a cura di G. MAZZOCCHI (1998), Napoli, Liguori.

[30] Si veda in proposito P. LE GENTIL (1981), *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Genève-Paris, Slatkine, 2 voll., I, pp. 448-453, [1ª ed., Rennes, Plihon, 1949-1953], che fornisce un elenco alquanto parziale delle composizione di questo genere raccolte nel *Cancioneiro Geral de Resende* (1516).

ilustres; é necessário que saiba contar um dito com a gravidade e o gesto comedido que convêm à sua posição"[31].

Non sarà un caso che praticamente tutti i testi che vertono sull'educazione del sovrano, e per questo scritti e a questo dedicati, siano redatti in volgare, a parte la *Institutio Sebastiani* di Diogo de Teive (che tuttavia, come ho già avuto modo di ricordare, pubblicata nel 1558, ebbe già nel 1565 una seconda edizione con testo portoghese a fronte) e il *De regis institutione et disciplina* (1589) di Jerónimo Osório: ma questi due umanisti dirigono la propria trattazione, in realtà, ai precettori e non direttamente al principe, e soprattutto ambiscono ad un pubblico internazionale. Non compare una citazione in latino nella citata *Doutrina* di Lourenço de Cáceres o nel *Tratado Moral de Louvores e Perigos dalguns Estados Seculares* di Sancho de Noronha (1549), pur essendo costellati di *exempla* biblici e patristici; Fr. António de Beja (*Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, 1525), invece, accompagna ogni sentenza nella lingua di Cicerone con una parafrasi in portoghese: e questo ci può dare la dimensione della cultura effettiva del principe portoghese del Cinquecento (e di quanto lo differenzi dai primi prìncipi di Avis)[32].

In quest'ottica, occorre ricordare che una delle prime raccolte di *sentenças* scritte in Portogallo e in portoghese che risponda alla fisionomia di un trattato pedagoglico-politico per il «perfetto cortigiano» – in cui, dunque, si coniugano quel minimo di filosofia pratica, avvisi etici e norme di comportamento bastevoli alla formazione di un uomo di corte – è senz'altro quella di D. Francisco de Portugal, 1° conte di Vimioso, pubblicata sì postuma nel 1605, ma compilata indubbiamente tra il 1543 e il 1549, ovvero tra il periodo del suo allontanamento dalla corte e la data della sua morte[33]: stando ai dati finora noti, infatti, sembra essere proprio il conte di Vimioso il primo autore ad elaborare in Portogallo sentenze morali «originali», ossia non ascritte a nessuna *auctoritas* o apparentemente non estratte e tradotte da testi antecedenti di scrittori classici, o pseudo-classici.

Non è strano che D. Francisco, durante gli ultimi anni della sua vita, componga una serie di aforismi sui vari aspetti del «retto vivere» – amicizia, princìpi etici, morali, comportamenti – privilegiando l'antitesi tra bene e male, tra buono e cattivo, tra saggio e ignorante, vero e falso, *vontade* e *razão*, e rispecchiando sempre una prospettiva elitaria, aristocratica, caratteristica della sua classe sociale. La natura delle sentenze, gli argomenti trattati, in cui sopravvivono tutti i principali filoni di collezioni sapienzali (siano essi *specula principis*, o raccolte di filosofia pratica; o «galatei» in senso lato) ci portano, inoltre, a scartare l'apporto, nei proverbi di D. Francisco, delle fonti di tipo popolare: e ciò dimostra che il destinatario o i destinatari della raccolta appartenevano di certo all'*entourage* della corte.

È stato rilevato come le *Sentenças* differiscano dalle restanti raccolte elaborate in Portogallo, "não só no que se refere ao destinatário, mas também pela finalidade imediata, que transborda os limites da pedagogia e penetra no terreno da parénese, que é exortação moral e conselho avisado e crítico da envolvente realidade quotidiana"[34].

Non sono, infatti, pensate per l'educazione di un personaggio in particolare, bensì della corte portoghese *in toto*. È per questo motivo che, circolando manoscritte, si sente la necessità di stamparle agli inizi del Seicento, quando una corte portoghese non esiste più: "Neste volume tam pequeno se achará tudo quanto conuẽ para conhecer o mundo, & para proceder nelle cõ alma & honra, & com tam breues termos & tam eficazes como se logo pode ver nas

[31] A. I. BUESCU (1996), *Imagens do Príncipe. Discurso Normativo e Representação (1525-49)*, Lisboa, Cosmos, p. 134.
[32] Sulla cultura della *ínclita geração*, cf. J.GOUVEIA MONTEIRO (1988), "Orientações da Cultura da Corte na Primeira Metade do Século XV (a Literatura dos Príncipes de Avis)", *Vértice*, II série, 5, pp. 89-103; CASTRO SOARES (1993), "A «Virtuosa Bemfeitoria», Primeiro Tratado de Educação de Príncipes em Português", *Biblos*, LXIX, pp. 289-314.
[33] Il carattere non organico dei proverbi del conte contenuti nei codici e nell'edizione del 1605, la ripetitività di alcuni motti o la loro discrepanza ci porta a pensare a una raccolta del tutto casuale. Cf. la mia introduzione all'edizione delle *Sentenças* già citata.
[34] CASTRO SOARES, *A Literatura de Sentenças* cit., p. 399.

ISSN: 1594-378X

primeira duas sentenças em que o liuro começa", afferma D. António de Ataíde, promotore della pubblicazione del 1605. E allo stesso modo interpreta l'approvazione del Santo Uffizio, che pone l'accento sul versante morale dei consigli del conte, sottolineandone l'efficacia pedagogica ed etica: "parece parto digno de seu nobre entendimento […] dá saudaueis documentos e discretas observuações para os custumes, particularmente de gente entendida, e honrada que nestas sentenças na letra breues, e largas na comprensão acharà muita instrusão de prudencia, e honra, com resguardo de virtude".

Scritti per la corte quando ancora esisteva una corte in Portogallo, dunque, sono però pubblicati per la *corte na aldeia*, ovvero quando la corte si era già trasferita a Madrid.

Una volta che la corte si trasferisce a Madrid, infatti (Portogallo e Spagna, lo ricordiamo, resteranno uniti sotto la corona asburgica per sessant'anni, dal 1580 al 1640), gli strumenti sapienziali sembrano venire adattati alla nuova fisionomia della società portoghese, in cui le classi nobili non detengono più il potere direttamente ma ad esso aspirano comunque. E in un Portogallo dove da tempo il bilinguismo luso-castigliano è una realtà e una minaccia dell'identità nazionale, dove, una volta persa l'indipendenza, si susseguono testi in cui si elogia la lingua portoghese (se ne veda, per esempio, la celebrazione nella *Corte na Aldeia* di Francisco Rodrigues Lobo, pubblicata nel 1619), mentre non verranno più elaborati trattati pedagogico-didattici come nel secolo precedente, il bisogno di materiali che veicolino il tradizionale tipo di universo di referenza etico-morale si combina inevitabilmente alla valorizzazione della lingua materna e allo studio di quella castigliana e latina. La nuova realtà socio-politica, insomma, determina esigenze alternative a cui la rifunzionalizzazione del sapere sapienziale in queste nuove raccolte, abbinando una formazione pragmatica evidente e una riflessione sulla lingua volgare, sembra voler rispondere.

Un ruolo indiscusso ebbe, in quest'ottica, Amaro de Roboredo, grammatico e pedagogo portoghese che, vissuto tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, soggiorna in numerose località lusitane ma lascia purtroppo solo labili tracce. Tuttavia, seppur ancora incerto sia, allo stato attuale, il suo profilo biografico, un elemento sicuro è che, parallelamente alla vita religiosa, fu per lungo tempo – almeno dal 1614 al 1625 – precettore di giovani appartenenti a casati nobili, o comunque facoltosi. La sua figura ci appare da subito interessante, poiché costituisce un buon punto di osservazione della discussione che si veniva delineando all'epoca tra gli «educatori di corte». Se escludiamo, infatti, gli interventi dei *mestres* degli ultimi prìncipi del casato di Avis (ovvero quelli di António Pinheiro – che però sono generici e altamente codificati – o quelli di Aleixo de Meneses – che critica il metodo educativo di D. Sebastião –, e che comunque riguardano tutti esclusivamente il re)[35], quella di Roboredo sembra essere l'unica testimonianza di un precettore che descrive il proprio metodo di insegnamento. Fungendo, quindi, da contrappunto alla *Corte na Aldeia* di Rodrigues Lobo[36], egli si

[35] Delle classi alte non regali si inizia a parlare solo quando a Lisbona non ci sarà più alcun re.

[36] Quella della formazione della corte è, assieme alla creazione della milizia e dell'università, una delle questioni che maggiormente animano il dibattito tra i personaggi della *Corte na Aldeia* (1619). All'argomento – che investe, in realtà, l'intera opera – viene dedicato un *diálogo* (il XIV), dove si illustrano le "quatro maneiras de exercício que há na corte". Tirando le fila del discorso, afferma Leonardo (uno dei personaggi): "A pessoa Real é a cabeza da República, como escreve Plutarco; […] ela fica sendo Lei para todos os inferiores, para a imitação dos costumes e virtudes que no Príncipe estão mais certas que em outra pessoa particular, de maneira que fica sendo uma lição viva e contínua para os que assistem na sua Corte, na religião, na observância das leis, na excelência das virtudes, na reformação dos costumes, na moderação das paixões, na justiça, na clemência, na liberalidade, na modéstia, na magnanimidade e na constância. É tanto melhor a doutrina do seu exemplo quanto de mais alto lugar ensina a todos" (cf. F. RODRIGUES LOBO, *Corte na Aldeia*, introdução por E. TARRACHA FERREIRA, Biblioteca Ulisseia de Autores

«appropria», come vedremo, di un materiale contenutisticamente noto sin dal Medioevo, dotandolo però, formalmente, di una nuova cornice, e investendolo, come mai era stato fatto fino a quel momento in Portogallo, di una duplice funzione: da un lato, quella di educare moralmente – ascrivibile sino ad allora unicamente agli *specula principis* – e, dall'altro, quella già svolta delle grammatiche *tout court*, che dovevano invece educare linguisticamente (per lo più al latino).

Per quanto non privo di grossolani errori, il profilo che di Roboredo si evince da Barbosa Machado e da Inocêncio da Silva (i due maggiori, per quanto non sempre affidabili, biografi portoghesi) vuole il grammatico lusitano educatore dei figli di Belchior de Teive, *fidalgo* portoghese vissuto a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, studente di Diritto a Salamanca, alla cui cattedra ascese ed occupò dal 1581 al 1607, anno in cui venne nominato sovrintendente del regno di Castiglia, nonché membro del Consiglio di Stato di Filippo III (II di Portogallo) e *servidor* della sua *Câmara*[37].

La figura di Belchior de Teive risulta pertanto di fondamentale importanza per il nostro discorso, in quanto funge da chiave di lettura per l'introduzione di Roboredo in un ambiente sì elitario, ma ancora privo di una formazione culturale che occasionalmente potremmo persino definire «di base», un ambiente dunque bisognoso di figure poliedriche come quella del nostro pedagogo, che avrebbe rivestito un ruolo di spicco nella crescita etico-culturale della prole aristocratica lusa[38]. È certo, allo stesso tempo, che proprio il rapporto stretto con Belchior de Teive dovette risultare proficuo anche per Roboredo, poiché gli dovette permettere di entrare in contatto con il mondo culturale salmantino e, in particolare, con quello della comunità gesuita locale, che in quel momento, in Spagna come in Portogallo, pareva essere l'unica, indiscussa depositaria di efficaci strategie di insegnamento. Proprio grazie all'operazione culturale svolta da intellettuali come Amaro de Roboredo queste strategie sarebbero state utilizzate – in coincidenza con ciò che in questa sede maggiormente ci interessa – per arricchire, se non addirittura per forgiare, il bagaglio linguistico (e non solo) della classe nobiliare portoghese.

Tale complesso intreccio di rapporti socio-culturali permise, in concreto, al nostro pedagogo di entrare in possesso di un'opera prettamente linguistica, ma dove si raccoglie, in realtà, un sapere molto più profondo e polifunzionale, che gli servirà da base per la redazione di un manuale che gli varrà la fama di innovatore, tra i più prestigiosi educatori portoghesi. La *Porta de Linguas*, testo a cui nella fattispecie mi sto riferendo, si inquadra già al momento

---

Portugueses, s. l., s. d., p. 256). A. ROIG ("La cour au village de Francisco Rodrigues Lobo (1619): dialogue pour la formation de l'homme de cour au Portugal, au débout du XVIIe siècle", in M. ROIG MIRANDA (2000), *La transmission du savoir dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècle*s, 20, 21, 22 novembre 1997, Paris, Honoré Champion Éditeur, pp. 99-113), confrontandosi con la tematica che maggiormente ci interessa in questa sede – ossia quella di matrice linguistica – si sofferma sull'importanza del buon uso della lingua da parte dell'uomo di corte, che dovrà evitare latinismi, citazioni latine, arcaismi incomprensibili, così come neologismi e vocaboli esotici, cercando di non essere prolisso ma nemmeno troppo conciso (*Diálogo VIII*, *Dos Movimentos e Decoro no Predicar*, p. 175).

[37] E non del *fidalgo* spagnolo Baltasar de Teive, come erroneamente afferma, per una lettura poco attenta del manoscritto secentesco della *Bibliotheca Lusitana* di J. F. BARRETO, D. BARBOSA MACHADO nella sua *Biblioteca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica* (Coimbra, Atlântida, s. d.). Lo stesso errore è ripetuto in AA. VV., *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, XXI, p. 20.

[38] Sul fatto che il nostro grammatico fosse uomo colto ed eclettico non vi è alcun dubbio: la varietà strutturale e metodologica delle sue opere linguistiche è, infatti, più che sufficiente ad attestare le sue minuziose conoscenze di latino, spagnolo e italiano. Non solo, traducendo in portoghese il catechismo del Cardinale Bellarmino (che uscirà in Portogallo nel 1614) e riformulando dal castigliano la *Porta de Linguas* (1623), rivela da subito non solo un notevole interesse ma anche un certo spirito critico nei confronti delle pratiche pedagogiche dell'epoca. Conosceva in modo approfondito testi ritenuti «sacri», linguistici e non, giacché frequenti sono, nelle introduzioni al *Methodo Grammatical para todas as Linguas* (1619), alla *Porta de Linguas* e alla *Grammatica Latina* (1625), i riferimenti non solo ad autori castigliani quali Antonio Nebrija, Luis Vives e il Brocense, ma anche ai classici Cicerone, Orazio e Quintiliano.

ISSN: 1594-378X

della sua pubblicazione – avvenuta nel 1623, dunque in piena «monarchia duale» – come testo estremamente innovativo all'interno di quel panorama pedagogico iberico già sapientemente descritto da Augustin Redondo, Víctor Infantes e Alberto Banha de Andrade[39], in quanto, prendendo a modello ciò che era stato realizzato proprio dai gesuiti nella *Ianua linguarum* latino-spagnola, pubblicata a Salamanca nel 1611, Roboredo mette per la prima volta a disposizione del ceto aristocratico portoghese uno strumento didattico composito.

Non solo l'analisi dei paratesti della *Porta de Linguas* ma, più in generale, di tutta la produzione glottodidattica di Roboredo, ci autorizza ad affermare che ebbe lunghi rapporti con un'altra famiglia d'alto rango nuovamente «in bilico» tra le due entità-identità iberiche: quella dei Castelo Branco, al cui servizio permase per vari anni, probabilmente fino al momento della sua morte. Infatti, D. Francisco de Castelo Branco, insignito già in epoca contemporanea a Roboredo del titolo di *alcaide-mor* di Santarém[40], affidò proprio a Roboredo l'istruzione del figlio D. Duarte (che a sua volta ricoprirà la carica di *meirinho-mor*), e del nipote D. João[41]. Dei due Roboredo tesse, nella dedica, l'elogio, sottolineando come il primo fosse "tam aplicado quanto destrissimo nos negocios do bem publico, como filho e discipulo de um pai tam cheo de heroicas virtudes", e come il secondo, D. João, a cui Roboredo avrebbe impartito i princìpi fondamentali delle lettere e indirizzato verso le arti liberali, come conveniva ai "meninos fidalgos", fosse di rara e precoce intelligenza.

Tuttavia, la dedica a D. Francisco è occasione propizia per il nostro Roboredo per introdurci, in modo più ampio, all'opera che egli avrebbe ricevuto in eredità dai gesuiti di Salamanca e che, a distanza di soli dodici anni, si sarebbe convertita in uno strumento di apprendimento etico-linguistico di comprovata efficacia per l'aristocrazia lusa, *in primis* per il suo taglio piacevole, intuitivo e stimolante, che superava in via definitiva le ristrette vedute dei «classici» manuali di grammatica e retorica[42].

I compilatori del *corpus* della *Ianua linguarum* – accolto, come già si è detto, all'interno della *Porta de Linguas*[43], corredata a sua volta da ulteriori cinquantanove sentenze inedite,

---

[39] Cf. A. REDONDO, "Les Livrets de Lecture (Cartillas para enseñar a leer) au XVIe siècle: lecture et message doctrinal" e V. INFANTES, "La «cartilla» en el siglo XVII. Primeros textos", in *La formation de l'enfant en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, sous la direction de A. REDONDO (1996), Paris, PUPS, pp. 71-91 e 103-113. Ma si legga anche, per l'ambito più specificamente lusitano, BANHA DE ANDRADE (1982), *Contributos à Mentalidade Pedagógica Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

[40] D. João fu eletto *alcaide* nel settembre del 1619 e rimase in carica fino al 1652. D. Francisco, 2° conte di Sabugal, fu *comendador* di Castelo de Vide nell'ordine di Cristo, e morì nella battaglia di Montijo (1644) contro gli spagnoli. Fu tra i *fidalgos* che Filippo IV di Spagna (III di Portogallo) convocò a Madrid con il pretesto di voler conoscere il loro pensiero circa una nuova possibile organizzazione amministrativa del Portogallo, ma volendo, in realtà, tenere sotto controllo l'opposizione al dominio spagnolo che stava crescendo tra i nobili della nazione. Per approfondimenti sui Castelo Branco rimando a A. CAETANO DE SOUSA (1946-1957), *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra Atlântida, 12 voll.; e ancora, IDEM (1953), *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Atlântida-Livraria Editora. Più in generale, sui nobili e aristocratici investiti da cariche politiche (*alcaides, corregedores, provedores e juízes de fora*) e sulla loro formazione culturale, si legga M. VICENTE RODRIGUES (1997), *Santarém no Tempo dos Filipes*, Santarém, Câmara Municipal, 2 voll.

[41] Figlio, appunto, di D. Duarte de Castelo Branco e Caterina de Meneses, fu presidente del Senato della *Câmara de Lisboa* su nomina di João IV, nel 1644. Per la sua formazione fu, tra l'altro, appositamente confezionata una *Arte de Grammatica Latina* (Lisboa, 1636), che conobbe tre edizioni (1636, 1643, 1652) e che uscì, a partire dalla seconda, con il titolo di *Arte de grammatica latina, ordenada em Português para maior comodidade deste estudo, e de industria de D. João de Castelbranco, filho de D. Duarte de Castelbranco,*[…] *tirada a luz pello Padre Frey Fructuoso Pereyra, Religioso da Ordem do Patriarcha de S. Bento, em Lisboa*, na Officina de Lourenço de Anveres, e à sua custa, 1643.

[42] Cf. sull'argomento J. MEYER (2004), *L'Éducation des princes en Europe*, Paris, Perrin, in particolar modo il cap. 4 (pp. 122-127), dove si tratta de "Le XVIIe: Sacralisation et Professionnalisation du Métier du Roi".

[43] È lo stesso Roboredo ad affermare, nella sezione preliminare della *Porta*, di aver utilizzato come «fonte primaria» per il suo lavoro la versione spagnola della *Ianua*, della cui innovatività ha trattato, per primo, A. SANCHEZ PEREZ (1985) in "La renovación metodológica en la enseñanza de idiomas en el 'Ianua linguarum' de Salamanca (1611)",

sembrano, almeno a prima vista, aver operato una scelta di tipo «moraleggiante», raccogliendo *dicta* che ruotano attorno a molteplici aspetti della vita dell'essere umano, fungendo nei confronti di costui talora da monito talora da consiglio. Dal punto di vista strutturale, è evidente la volontà di presentare i contenuti mediante intuitive opposizione semantiche, peraltro tradizionalmente consolidate. L'opera si suddivide in dodici centurie «a tema», all'interno di ciascuna delle quali vengono appunto riunite cento sentenze, presentate dai gesuiti salmatini in latino e in spagnolo, e da Roboredo successivamente tradotte in portoghese, con l'aggiunta di preziosi approfondimenti morfo-sintattici[44].

Dal punto di vista tematico il testo portoghese non si discosta dai numerosi adattamenti che circolavano in Europa negli stessi anni. Vi è, tuttavia, una differenza strutturale che le conferisce originalità: il fatto di essere l'unica versione trilingue – latino, spagnolo, portoghese. Scelta, questa, che testimonia la strategica volontà dell'autore di fornire uno strumento confezionato *ad hoc* per quel ceto aristocratico che, proprio a causa della situazione politica che il Portogallo stava vivendo in quegli anni, non poteva esimersi dal conoscere, anche solo superficialmente, il casigliano da una parte, e dall'altra il latino, da sempre lingua delle istituzioni e, in quanto tale, al vertice superiore di questo «triangolo linguistico».

Proprio l'assetto delle materie trattate ci autorizza ad affermare che la *Porta de Linguas* appartiene ad un genere ibrido difficilmente definibile e soprattutto non ascrivibile *in toto* ad una precisa corrente speculativa. Del resto, per quanto le sentenze appaiano qua e là mescolate ad espressioni che assomigliano di più a modi di dire o a frasi fatte, neppure lo si può ritenere un «manuale di conversazione» *tout court*. Sebbene, infatti, condivida alcuni aspetti della serie di manualetti attribuiti a Noël de Berlaimont, nota con l'appellativo di *Colloquia* – per esempio, l'indagine comparativa, le spiegazioni scevre di ogni tipo di erudizione, il lessico talvolta specifico e settoriale – non può essere ignorata l'ampia sezione teorica posta in apertura al volume, che peraltro, oltre a corrispondere a un tratto caratterizzante l'intera produzione del nostro autore, può fungere di per sé «trattato educativo» per la formazione della *virtus* di una precisa tipologia di lettore[45].

Assodato questo, non possiamo esimerci dal notare come Roboredo proceda controcorrente rispetto alla dottrina metodologica di insegnamento/apprendimento delle lingue volgari che, da Fernão de Oliveira a João de Barros, da Manuel Álvares fino a José dos Reis Lobato, non solo non si era mai concentrata sul discente in modo congruo, ma tanto meno si era preoccupata di fornire alla classe nobiliare un sapere specifico per la sua posizione sociale. In questo senso, l'eloquenza con cui Roboredo si rivolge al dedicatario della sua opera lascia intendere quanto sia realmente necessario e urgente, nel panorama della glottodidattica lusitana, mettere da parte, una volta per tutte, gli sterili sfoggi di erudizione, per abbracciare finalmente una nuova ottica linguistica che facesse finalmente dell'apprendente il fulcro del proprio interesse investigativo. Molto efficacemente, a questo proposito, Roboredo è stato inserito in quella corrente sperimentalista sorta a seguito della pubblicazione del *Advancement*

---

in *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España,* Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada (Valencia, 16-20 de abril de 1985), edición de F. FERNANDEZ, A.E.S.L.A., pp. 483-499.

[44] Questa la suddivisione tematica della versione trilingue comprendente il portoghese: *Da Virtude e do Vicio em commun; Da Prudencia, e Imprudencia; Da Temperantia, e Intemperantia; Da Justicia, e Injusticia; Da Fortaleza, e Fraqueza; Das Acçoes Humanas; Das Cousas que se Fazem com Impeto e com Sosego; Dos Viventes e dos nao Viventes; De Cousa Artificiaes; De Cousas Indifferentes; Idem*. Conclude il volume una centuria presentata dapprima in prosa e successivamente in traduzione parafrastica, *Contra Zoylo, ou o Invejoso*.

[45] Si veda, per esempio, sul versante ispanico il caso di Francisco de Moncada e l'*Expedición de Catalanes y Aragoneses al Oriente*, su cui riflette G. GRILLI (2004), "La *virtus* caballeresca en Francisco de Moncada como ideario para el hombre político", in *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, ARELLANO y M. VITSE (coords.), Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 1, pp. 65-84, o quello di Fr. A. DE GUEVARA, autore del celebre *Relox de Príncipes* (1529) e ancora il portoghese A. N. RIBEIRO SANCHES, cui dobbiamo invece le già settecentesche *Cartas sobre a Educação da Mocidade*.

ISSN: 1594-378X

of Learning (1605) e del *Novum Organum* (1620) di Bacone[46]. Tale influsso si manifesta nel fatto che la pedagogia si baserà d'ora innanzi su processi dettati dall'esperienza e dall'induzione, ovvero ci si muoverà dal particolare al generale, da quello che già si conosce a quello che si ignora. Lo stesso Roboredo, a più riprese, pone l'accento proprio sulla necessità di insegnare il latino facendo leva sulle conoscenze che gli allievi possiedono della propria lingua materna, guidandoli in un ragionamento che si svilupperà proficuamente in chiave contrastiva. La preoccupazione che lo attanaglia è, appunto, quella di dare alle stampe un innovativo strumento di consultazione che unisca all'interesse per la grammatica quello per la lessicografia[47], puntando unicamente su un criterio di essenzialità e praticità.

Con la sua opera, Roboredo riesce – grazie al suo profondo sapere in materia latina, ma anche, e soprattutto, per mezzo dell'esperienza concreta maturata a contatto con i suoi pupilli – a creare un supporto didattico polifunzionale, la cui efficacia assicura l'apprendimento linguistico in tempi molto ridotti rispetto a quelli angosciosi e titanici che comportava l'uso dei manuali allora tradizionalmente adottati, dei cui contenuti teorici veniva richiesta l'assimilazione mnemonica, senza che fosse concesso spazio alcuno alle attività pratiche di composizione morfologica e sintattica. Va da sé, in ultima istanza, che l'eterogeneità del lessico accolto all'interno delle sentenze corrisponde a un pubblico «giudice» anch'esso variegato (veri e propri allievi, "estrangeiros que passão por estes reinos a negociar", "Portugueses ou Espanhoes que não podem ir aas escolas", fidalgos…), il quale avrebbe memorizzato rapidamente, in latino o in spagnolo, il significato di vocaboli talvolta molto specifici, di ambito medico, giuridico o commerciale.

Sulla scorta di quanto appena detto, appare chiaro che le centurie raccolgono un'eredità contenutistica tutt'altro che nuova: i temi su cui si «avvisa» il lettore erano infatti già stati battuti e ribattuti nel corso dei secoli, a partire dai testi sacri agli autori della classicità greca e latina, fino agli *exemplaria* medievali e alle raccolte rinascimentali redatte con fini educativi per giovani rampolli di famiglie nobili. Gli artefici della *Ianua linguarum* non dovevano di certo aver ignorato l'esistenza di *corpora moralia* che circolavano talvolta sottoforma di veri e propri proverbi, in altri casi mascherati da aneddoti, quali erano, per esempio, le opere di Sem Tob e di Clemente Sánchez[48]. Pensando, invece, più specificamente a Roboredo e alla cornice lusitana entro la quale si inserisce il *corpus* sapienziale di nostro interesse, un dato interessante si rileva in questo senso da una rapida analisi dei contenuti della *Porta*: pur risultando sempre disposti in modo binario e oppositivo si registra un evidente decrescendo nella «nobiltà» della materia trattata. Nella fattispecie, per quanto riguarda le prime otto centurie ci troviamo per lo più di fronte a sentenze di trafila dotta ascrivibili, oltre che a fonti biblico-patristche[49], tra altri, ad autori come Sallustio, Plutarco, Cicerone, Quintiliano e Seneca, incentrate com'erano su quelli che lungo i secoli hanno continuato ad essere i valori morali sui quali l'uomo ha incentrato la propria formazione.

Ciononostante, già la prima centuria, ma anche le successive, seppur in minor percentuale, raccoglie microtesti di natura variegata: per quanto numerose, le sentenze che ruotano

---

[46] Mi riferisco a R. PONCE DE LEÓN ROMEO (1996) e al suo articolo su "La pedagogía del latín en Portugal durante la primera mitad del siglo XVII: cuatro gramáticos lusitanos", in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 10, pp. 218-228.

[47] L'autore ci informa in prima persona dell'inesistenza, nelle scuole in cui si apprendeva il latino, di un'"arte de copia simples de palavras".

[48] Per un'analisi esaustiva dei contenuti affrontati da Sem Tob nei *Proverbios* rimando all'edizione di P. DIAZ-MAS y C. MOTA. A proposito di C. SANCHEZ si consulti invece la notevole edizione critica preparata da A. BALDISSERA (2005), *Libro de los exemplos por A. B. C.*, Pisa, ETS.

[49] Ho individuato, quali fonti diretto di tipo «religioso» di alcune sentenze della *Ianua linguarum*, le lettere di S. Paolo Apostolo ai Filippesi (3, 2) e ai Romani (14, 4) e ancora quelle dell'evangelista Luca (6, 41) e dell'apostolo Giacomo (4, 12).

attorno al concetto di virtù e di onore, più che mirare alla crescita sociale di chi legge e a ribadire le norme del buon costume ("Ignorâs o que sabes, refrêa com o dedo o béiço"; "Não andes por carreiro descomodado"), sembrano fungere da consiglio morale e/o spirituale ("Apártate do mal, e exercîtate no bem"; "A conciência são mil testigos"; "Négate a Satanás que rodêa para te tragar"; "Não te pese socorrer ao que pede umilmente"), così come avviene in raccolte sapienziali di taglio cortigiano, quali la già citata edizione della sentenze del conte di Vimioso.

L'idea di Roboredo di educare «per sentenças», sotto profili diversi e con obiettivi molteplici, la classe aristocratica, troverà terreno fertile per la sua applicazione ancora a Settecento inoltrato, grazie a due pedagoghi francesi, Jacques de Vanière (1664-1739) e Aleixo Nicolao Scribot – vissuti in epoche pressoché contemporanee, il primo in Francia e il secondo in Portogallo – che, investiti del medesimo compito, fanno tesoro della *Porta de Linguas*, rielaborandone i contenuti e riproponendone strategicamente il metodo.

Artifara Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

ISSN: 1594-378X

Vita e *verba* nelle *novelas de la memoria* di José Manuel Caballero Bonald

GIOVANNA FIORDALISO
Università degli Studi di Pisa

José Manuel Caballero Bonald, poeta e romanziere, esponente della cosiddetta "generazione degli anni '50", ha pubblicato, a distanza di sei anni l'uno dall'altro, due volumi di memorie, per i quali ha scelto un sottotitolo significativo: *novela de la memoria.* Dobbiamo dare enfasi al sottotitolo che i due volumi condividono per avventurarci nella lettura di un testo che si discosta dai caratteri della scrittura autobiografica intesa in senso «canonico»: sia la prima che la seconda parte sono infatti il frutto dell'azione della memoria nel racconto, costruito abbandonandosi al piacere dell'affabulazione, dal punto di vista di un poeta che riprende in mano la sua vita, ricostruisce gli anni in cui è cresciuto, restituendo al lettore un'immagine di sé da leggere in linea di continuità con le sue poesie e i suoi romanzi.

In *Tiempo de guerras perdidas* e *La costumbre de vivir*[1], questi i titoli rispettivamente della prima e della seconda parte, l'autore ricostruisce la sua vita attraverso un uso particolare della memoria, che oltre a essere fonte di materiale tematico, diventa struttura e matrice del testo, in un campo d'azione e con manifestazioni significative e significanti all'interno dell'universo creato. Il vissuto, ricordato e ricreato nelle pagine di questi due volumi, è infatti il frutto di un esercizio della memoria intesa come arte di espressione, scrittura e invenzione: l'io autobiografico ripercorre il passato mettendosi in gioco, costruendo progressivamente la propria identità in bilico tra lo scenario pubblico, quello privato e infine quello intimo. Per parlare di sé, infatti, l'autore-narratore-personaggio utilizza e gioca con memoria e oblio, arrivando a inventare quello che non ricorda, o che resiste al ricordo: rispolvera i residui del passato, scegliendo cosa tacere e cosa raccontare, abbandonandosi al particolare meccanismo, menzognero e fallace, che è il ricordo stesso. Nei suoi due volumi, Caballero Bonald afferma che la memoria conduce necessariamente il racconto nel territorio incerto della finzione perché non garantisce una ripresa e una lettura del vissuto in modo oggettivo e indiscutibile; è semmai in parte menzognera, non perché falsifichi il passato, ma perché lo rielabora arbitrariamente creando un nuovo spazio autonomo: nel procedimento con cui la vita si concretizza e diventa scrittura, la memoria agisce come un forte moto interiore che permette all'autore di raccontarsi in un testo che deve avere una vita autonoma e una sua identità.

I due volumi di Caballero Bonald sono in questo senso un importante e personalissimo contributo alla scrittura autobiografica contemporanea: ciò che interessa all'autore è raccontare le sue esperienze biografiche per mettere in evidenza come fin dall'infanzia la sua vita fosse segnata e determinata dalla letteratura. È l'equazione vita-letteratura a reggere le pagine dei suoi volumi di *novelas de la memoria*: nel primo di essi, l'autore racconta la storia della sua vita a partire dalle origini familiari e dall'infanzia, descrivendo l'ambiente da cui proviene, l'educazione ricevuta e gli anni della sua formazione. Vengono così messe in risalto le variegate influenze che hanno segnato la sua crescita: andaluso, figlio di padre cubano e di

[1] CABALLERO BONALD, José Manuel: *Tiempo de guerras perdidas,* Barcelona, Anagrama, 1995; *La costumbre de vivir,* Madrid, Alfaguara, 2001. Tutte le citazioni saranno tratte da queste edizioni: i testi verranno citati con la sigla TdGP e CdV.

Giovanna FIORDALISO, "Vita e *verba* nelle *novelas de la memoria* di José Manuel Caballero Bonald", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 143-158.

madre di origine francese, Caballero Bonald si muove fin da bambino in un ambiente culturale ricco di stimoli. Quando scoppia la guerra civile, l'autore ha dieci anni: come per altri scrittori della sua generazione, la guerra viene ricordata come una parentesi indolore, una sospensione della quotidianità, pur essendo un momento centrale nella crescita del soggetto autobiografico, su cui però è in grado di riflettere solo una volta diventato adulto. La passione per il mare e la navigazione determinano la scelta della scuola nautica di Cadice, anche se il giovane adolescente è già un poeta in erba, come possiamo capire dai riferimenti alle prime composizioni scritte in questi anni. Il volume si chiude con il suo definitivo trasferimento a Madrid, nel 1954, cambiamento che segna il suo ingresso nell'Olimpo degli scrittori, con la pubblicazione delle sue prime due raccolte di poesie.

Il secondo volume, *La costumbre de vivir*, riprende il racconto della sua vita là dove lo aveva interrotto, dal 1954, per arrivare fino al 1975, anno in cui muore Franco. Ai capitoli dal carattere maggiormente frammentato del primo volume, conseguenza dell'azione di una memoria di natura episodica[2] con cui l'autore-adulto si rappresenta da bambino, da adolescente e infine da giovane scrittore alle prime armi, segue, nel secondo volume, una rappresentazione di sé in cui l'autore maturo, meno distante dall'io del presente, riflette sulla scrittura: ogni capitolo si apre con una riflessione di natura meta-autobiografica, o metaletteraria, per poi sviluppare il racconto degli episodi in cui è centrale la relazione con altri scrittori o altri intellettuali suoi contemporanei e la pubblicazione delle sue opere, a cui unisce ancora il racconto delle proprie vicissitudini personali, che passano però in secondo piano (i viaggi da Madrid a Parigi, in Colombia, a Cuba; il suo matrimonio e la nascita dei figli).

Pur prendendo le distanze dalla scrittura autobiografica intesa come ricostruzione fedele e veritiera della propria vita, l'autore adotta dunque una strategia consolidata nel genere: alla prima parte corrispondono infanzia e gioventù, mentre nella seconda viene dato spazio alla vita adulta e alle esperienze dello scrittore ormai affermato, scegliendo, non a caso, il 1975 come punto di arrivo, conclusione delle vicende narrate.

Non essendo interessato alla fedeltà al dato oggettivo, il significato di questi due volumi non deve essere cercato nella vita concreta, "cronologica": al soggetto autobiografico preme invece raccontare la sua storia per teorizzare sull'impossibilità, e sull'inutilità dell'esattezza della memoria. L'io, ovvero il poeta, lo scrittore che ha già parlato di sé attraverso le sue opere, si fa personaggio nelle sue pagine autobiografiche non tanto per presentarci la sua personalità privata e intima, o per permetterci di curiosare nei meandri della sua vita, quanto piuttosto per sottolineare la natura sfuggente del ricordo e per rivendicare l'autonomia di una modalità di scrittura soggettiva, fatta di esperienze tutt'altro che verificabili, ma vere in quanto vissute sulla propria pelle e ricreate nella scrittura, e per questo indiscutibili. La storia della sua vita diventa insomma il pretesto per affrontare tematiche e inquietudini presenti da sempre nella sua opera in una modalità di scrittura sempre e comunque letteraria.

---

[2] Studi recenti distinguono tra memoria episodica e memoria semantica. Nella prima, l'informazione archiviata viene organizzata intorno a un episodio vissuto, che acquista rilievo rispetto ad altri; la memoria semantica è intesa invece come sistema che ha il compito di acquisire, elaborare e utilizzare le informazioni provenienti dal mondo esterno in modo ampio, unendo eventi e concetti e dandone un'interpretazione. Per la memoria episodica è fondamentale il contesto spazio-temporale dell'esperienza o dell'informazione acquisita; la memoria semantica invece astrae, prescindendo, se si vuole, da qualsiasi riferimento spazio-temporale. La bibliografia a riguardo è naturalmente vastissima: bastino come riferimento: COLLINS, Alan, GATHERCOLE, Susan, CONWAY, Martin, MORRIS, Peter (EDS.) (1993): *Theories of Memory*, Hove, Erlbaum; GRUNEBERG, Michael, MORRIS, Peter, (EDS.), (1988): *Practical Aspects of Memory, II vol.*, Chichester, Wiley; RUBIN, Davies, (1996): *Remembering our Past,* New York, Cambridge University Press; RUIZ VARGAS, José María, (2002): *Memoria y olvido: perspectivas evolucionista, cognitiva y neurocognitiva,* Madrid, Trotta.

ISSN: 1594-378X

Il soggetto autobiografico si presenta come personalità in crescita, mettendo ben in evidenza la distanza tra l'io passato, che non gli appartiene più, e l'io presente che, alla luce del vissuto, racconta e commenta: dal presente della scrittura, la coscienza afferma con forza la relazione tra l'io evocato e l'io evocante, tanto che l'identità si costruisce in modo complesso, richiamando il *Je est un autre* di Rimbaud[3].

Ma quel che interessa al soggetto autobiografico non è tanto la scoperta di ciò che è stato, quanto l'immagine che la memoria restituisce di sé, del vissuto, una volta che le parole, nella scrittura, diventano veicolo di vita: la memoria agisce infatti nella pagina bianca portando a tratteggiare una personificazione letteraria di sé. Nei suoi due volumi, Caballero Bonald ha bisogno di parlare di sé come poeta e scrittore: riflette sulla scrittura e sulla letteratura tanto che possiamo selezionare una serie di pensieri meta-autobiografici sull'azione della memoria e sul legame tra memoria e invenzione. In questo modo, oltre a conoscere aspetti privati della vita dell'autore, siamo portati, o meglio, indotti a capire la sua personale e originale idea di letteratura, la sua riflessione sulla fenomenologia dei ricordi, sull'azione della memoria nell'invenzione artistica, sulla dialettica memoria/oblio, vissuto/immaginato. Come lui stesso ha affermato, "también la verdad se inventa, decía Machado, y mis Memorias están llenas de verdades inventadas"[4].

Caballero Bonald stabilisce una relazione tra la creazione letteraria, in cui è implicata la memoria, e la "patria" di ogni scrittore, riprendendo la massima latina *Ubi bene ibi patria.* La patria, afferma il poeta, è il paesaggio che ognuno riesce a osservare dalla finestra della casa in cui è felice: teorizza così sull'esercizio della memoria affermando che il paesaggio in cui lo scrittore si muove e da cui prende le mosse la scrittura determina la scrittura stessa. Parlando di soglie, di frontiere che diventano orizzonti, punti di osservazione privilegiati da cui partire per lanciarsi nell'avventura della creazione artistica, che può essere lirica o narrativa, afferma che "la naturaleza también influye en la gestión asociativa de la memoria"[5]. La letteratura diventa quindi la sintesi del passato dello scrittore, che può così rendere concrete le frontiere, tutt'altro che invalicabili, dei ricordi: "Uno escribe según lo que ha vivido. O lo que es igual: el germen, el arranque previo de toda literatura procede de la memoria, del poder curativo de la memoria"[6].

Addentriamoci dunque nei meandri del testo per andare a scoprire come il soggetto autobiografico costruisca la sua immagine utilizzando strutture enunciative e rappresentandosi in un *iter vitae* che, dalla sua infanzia, conduce alla maturità, al presente della narrazione, frutto di un fluire tutt'altro che privo di connotati duraturi.

1. JOSÉ MANUEL, SOGGETTO DELL'ENUNCIAZIONE

Nei due testi che stiamo esaminando, la prima persona singolare è presente fin dall'*incipit* del libro e si pone da subito al centro del mondo narrato: il personaggio pubblico, l'intellettuale, lo scrittore, che noi lettori già conosciamo grazie alla sua attività e alle altre opere pubblicate, è la prima persona che ci racconta adesso la sua esperienza, facendoci entrare in una sfera che dichiara privata, e mostrandosi tuttavia come parte di un gruppo, composto essenzialmente da intellettuali e scrittori, dunque inserito in un contesto pubblico.

Chi si muove consapevolmente in queste pagine è un "io questionante": è una consapevolezza prima di tutto enunciativa, tesa a riprodurre la realtà nonostante le "serias dificultades para mirar de lejos", titolo del primo capitolo di *Tiempo de guerras perdidas.*

---

[3] Cfr. LEJEUNE, Philippe (1980): *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias,* Paris, Seuil.
[4] CABALLERO BONALD, José Manuel: *El paisaje como argumento de la memoria,* p. 52, in FERNÁNDEZ, Celia, HERMOSILLA, María Ángeles (2004): *Autobiografía en España: un balance,* Madrid, Visor Libros, pp. 45-52.
[5] *Ibid.*, p. 45.
[6] *Ibid.*, p. 46-47.

Chi dice "io" nel testo, il soggetto autobiografico è dunque un soggetto dell'enunciazione che si piazza al centro del "discorso", guida e regista della trama, sempre presente anche quando sembra farsi da parte per lasciare il ruolo del narratore e diventare narratario delle parole altrui. È un soggetto che organizza e dispone il materiale autobiografico presentandosi attraverso una complessità e una promiscuità di ruoli e funzioni con cui cerca la relazione con il lettore e stabilisce con lui il "patto autobiografico"[7]: questo avviene proponendosi innanzitutto nella veste di personaggio pubblico, di scrittore, che mette al centro del racconto il conflitto tra l'identità e il ruolo, tra l'io autentico e quello ufficiale. L'identità si costruisce in queste pagine non come dato oggettivo, ma grazie a un'auto-interpretazione che vuole esplicitarsi in questi testi a cominciare dallo statuto linguistico: questo perché l'identità non è concepita soltanto come una ricostruzione retrospettiva e razionalizzante, ma si crea nella realtà testuale che noi lettori scopriamo a partire dal racconto preparato per noi. La ricostruzione del passato da parte di questo soggetto enunciativo modella così la propria forma, tanto che la narrazione diventa il principio organizzatore dell'esperienza, ricreata con la sequenzialità e la concatenazione con cui la fabula diventa intreccio, la storia discorso.

Nelle pagine che il soggetto autobiografico allestisce, la memoria crea dunque la verità della storia mentre la rappresenta: chi dice "io" non si dimentica mai di essere l'attore della propria *performance.* Oltre ad essere il personaggio pubblico che il lettore già conosce, l'autobiografo si propone sia come autore di queste pagine, che continuamente commenta, sia come soggetto che dal presente riscrive il passato, commentandolo dal punto di vista presente di chi ricorda: in questo modo, mira a restituire l'unità di un'esperienza che da un lato si basa su uno sguardo in un certo modo "postumo" e teleologico, dall'altro si dispiega nella continuità di un processo evolutivo e finalizzato.

A cominciare dalle prime pagine di *Tiempo de guerras perdidas,* l'istanza enunciativa fa infatti i primi riferimenti alla memoria come a un vasto territorio in cui muoversi con una "ambigüedad selectiva con que se coteja el pasado" (TdGP, p. 7), con l'unico scopo di "compulsar la verosimilitud de ciertas memorias que han sobrevivido a su natural decrepitud" (TdGP, p. 7).

Il libro che l'autore consegna nelle nostre mani è un insieme di "fragmentos escritos en el pasado con la mentalidad de quien ahora los relee. Qué extraño y monocorde sujeto, apenas traspasable al que finalmente creo ser. La puerilidad introspectiva convierte en un crédulo muchacho periférico a un personaje que pretendía nada menos que emular al más cosmopolita liróforo celeste." (TdGP, p. 332). Questo perché: "Tengo la impresión, mientras evoco toda aquella pavorosa travesía de la laguna estigia, que hay como un componente de irrealidad en mi memoria y que no todo lo que digo debe responder a una reconstrucción fiel de los hechos" (CdV, p. 280).

Il soggetto autobiografico insiste continuamente sulla distanza che separa l'io attuale dall'io passato, tanto che questo è l'aspetto più rilevante che l'esperienza della prima persona intende comunicare. A questa distanza corrisponde la frammentarietà del vissuto, del ricordo, e quindi anche di queste pagine, costruite con espedienti sintattici che sottolineano la labilità narrativa: il livello discorsivo viene costruito alternando interventi metanarrativi e allocutori, utili sia per spiegare e giustificare le caratteristiche di questo tipo di "memorie", sia per confermare la natura frammentaria di "storia" e "discorso", frutto ancora una volta di un particolare "patto autobiografico". La memoria è infatti un "territorio general" (TdGP, p. 7), un agglomerato "inclemente" (TdGP, p. 144) in cui da qualche "distrito marginal" (TdGP, p. 167) giungono sensazioni e immagini "dentro del equilibrio inestable de la evocación" (TdGP, p. 263).

[7] Cfr. LEJEUNE, Philippe, (1982): *Il patto autobiografico,* Bologna, Il Mulino.

ISSN: 1594-378X

La vita viene ricordata e raccontata sul filo dell'incertezza e dell'indeterminatezza. Anche i titoli dei capitoli dei due volumi sono significativi da questo punto di vista: "Serias dificultades para mirar de lejos", "De las fronteras indecisas", "Sólo es verdad lo que aún no conozco", "Contribución a la perplejidad", "Vísperas dudosas", "Guía de perplejos", "Sospechas de verdades" e "Olvidos aplazados" sono soltanto alcuni esempi utili per capire la natura sfuggente e vaga del ricordo, di cui questi libri sono una testimonianza e una prova.

Prima di approfondire lo sdoppiamento di cui il soggetto enunciativo si fa carico, soffermiamoci però sulla modalità che Caballero Bonald sceglie per farsi riconoscere come autore-narratore-personaggio di questi testi, interessato a stabilire un rapporto privilegiato con i suoi lettori.

È infatti il personaggio pubblico, lo scrittore a parlare in queste pagine e noi lettori lo conosciamo, possiamo identificarlo grazie alle altre opere che ha pubblicato:

> - Parte de esa historia la metí de rondón en mi novela *En la casa del padre*, tal vez porque me pareció que podía ser como un indicativo relativamente creíble en torno a las digresiones de una niñez imaginaria que tenía algo que ver con la mía. (TdGP, p. 11);
> - Esas vacaciones las pasé en Jerez preferentemente dedicado a revisar y seleccionar los poemas que había ido escribiendo en los dos últimos años y que pensé que podían formar un libro más o menos equilibrado. [...] Después de darle muchas vueltas, me decidí por un título adusto –*Las adivinaciones*–. (TdGP, p. 226);
> - Me hizo cambiar de rumbo moral la aparición de mi segundo libro de poesía, *Memorias de poco tiempo*, que di por terminado justo en febrero de 1954. (CdV, p. 15);
> - De esta época datan los primeros borradores de mi libro *Las horas muertas,* que obtuvo oportunamente el Premio Boscán y el de la Crítica. (CdV, p. 88);
> - Una tarde, de pronto, como si me hubiese activado un resorte de la voluntad, recuperé el deseo de escribir, sentí el apremio súbito de ese estado de ánimo que iba a permitirme la ya casi preterida actividad literaria. Fue un requerimiento porfiado, la emergente codicia de volver a trabajar en el manuscrito de *Dos días de setiembre.* (CdV, p. 299).

Gli esempi da citare sono tantissimi: noi lettori siamo messi nelle condizioni di riconoscere e identificare chi è colui che firma la copertina di entrambi i libri, un autore-narratore-personaggio che stabilisce, ancora una volta alla maniera di Lejeune, un patto fiduciario con il lettore, invitandolo, dopo aver individuato la sua identità, a seguirlo in questa scrittura autobiografica in cui si abbandona al piacere del racconto e si fa guidare dalla memoria.

Il soggetto autobiografico è dunque lo scrittore José Manuel Caballero Bonald, poeta e autore di romanzi. In quanto autore delle pagine che stiamo leggendo, ci indica chiaramente in che modo collaborare con lui nella rilettura della sua vita e come interpretare tutto questo materiale eterogeneo e sfaccettato che ci sta offrendo:

> La concordancia del recuerdo está plagada de anacolutos. Y yo no soy el que consecutivamente fui cuando acaecieron todas esas historias abreviadas, así que –una vez más–, sólo puedo dejar fluir la memoria sin más arbitrio que el de su coactiva progresión. Un sistema posiblemente tan engañoso como el del propio transcurso del tiempo. (TdGP, p. 363)

Caballero Bonald ricorda e sottolinea la distanza temporale che separa quanto raccontato dal presente della scrittura: "Seguro que viví entonces ese instante de atávica lucidez que atraviesa las edades pasadas y se instala sucesivamente en el presente. Sabía que iba a acordarme muy bien de todo eso cuarenta años después" (TdGP, p. 364).

Una distanza temporale che diventa anche soggettiva, emotiva, psicologica, sensitiva e che si unisce a una frammentazione topografica: lo scrittore, a distanza di quarant'anni, ricorda

i primi esercizi letterari, le prime esperienze nelle *tertulias* di Jerez per spostarsi a Madrid, e poi a Parigi, fino a spingersi in Colombia, e ricostruisce allo stesso tempo sia la sua biografia letteraria e intellettuale sia quella sentimentale; stabilisce legami tra la sua poetica e quella di altri poeti a cui si è ispirato: "Durante mis primeros registros poéticos de adolescente yo había frecuentado los parajes, las 'arboledas perdidas' por donde anduvo Alberti con la misma edad que yo tenía entonces" (CdV, p. 300).

Dalle prime pagine di *Tiempos de guerras perdidas*, la prima persona stabilisce immediatamente la stretta relazione tra il passato evocato, la "verosimilitud de ciertas memorias" (TdGP, p. 7) e l'immaginazione, e per farlo mette subito il lettore nella condizione di muoversi in questo mondo:

> Las fronteras de la infancia suelen coincidir con las del verano. Yo, al menos, nunca he logrado situarlas de otra manera en el territorio general de la memoria, como si lo más notable que me hubiera ocurrido cuando era niño permaneciera enmarcado en un campo estival o en una playa radiante de la Andalucía atlántica o en los tórridos atajos callejeros de Jerez. Las otras imágenes infantiles, por muy copiosas que sean, perseveran en la evocación dentro de un relieve mucho más desvaído. (TdGP, p. 7)

Il soggetto autobiografico, scrittore e poeta, come tale si autorappresenta in entrambi i libri: già dagli ultimi capitoli del primo volume, ma soprattutto nel secondo, sarà impegnato a raccontarsi nel suo lungo *aprendizaje* come autore e appassionato lettore.

Caballero Bonald delinea infatti un panorama fatto di libri e letture, a cui associa la sua vocazione letteraria, raccontandoci i primi passi come scrittore e poeta. Il legame con la letteratura viene affermato identificandosi, in virtù delle avventure raccontate, con il protagonista del romanzo di Vélez de Guevara, il *Diablo Cojuelo*: "De haber conocido entonces la historia del *Diablo Cojuelo,* me hubiese agradado mucho esa emulación inocua del personaje de Vélez de Guevara" (TdGP, p. 9).

L'autoironia caratterizza lo sguardo dell'autore adulto, che descrive i suoi «inizi» come poeta nel desiderio di emulare Espronceda:

> La desesperación lírico-dramática de Espronceda, como trasunto fiel de mi fingida desesperación, constituyó el primer imperioso vínculo operativo. Me llevó mi trabajo encontrar el método más idóneo para que esas disipaciones me proporcionaran un buen motivo de inspiración poética. […] Fue una temporada inolvidable y ya me veía admitido en la intimidad del Parnaso en razón de los muchos méritos contraídos. […] Mientras practiqué ese voluble aprendizaje, escribí un buen número de poesías, todas ellas del género melodramático, que el tiempo ha tenido la deferencia de extraviar. (TdGP, p. 107)

La natura ingannevole del ricordo, proiettata anche a livello discorsivo dal soggetto autobiografico, trova nella scrittura una nuova dimensione. Se l'autore ricorda di essere stato mosso fin da piccolo da "afanes noveleros" (TdGP, p. 175), dal desiderio di inventare mondi nuovi a partire da quello in cui si muove, diventa graduale la presa di coscienza della propria vocazione: sensazioni ed emozioni prendono corpo nei primi versi di una poesia scritta da adolescente, mentre "he llegado a pensar que yo elegí el oficio de escritor porque tiendo a imaginarme que soy un aventurero frustrado" (TdGP, p. 175).

I due libri, frutto di una "brumosa mirada hacia atrás, de que he olvidado un presunto cabo suelto" (CdV, p. 31), vengono scritti nella consapevolezza che "las erratas de la memoria desfiguran inevitablemente el pasado. No producen recuerdos, sino sedimentos de recuerdos, que es lo que a mí me interesa" (CdV, p. 209). La necessità e il desiderio di scrivere sono, per lo scrittore affermato, le principali motivazioni per autorappresentarsi: "En última instancia,

ISSN: 1594-378X

lo que de veras importa es el hecho literario consumado, es decir, la primacía poética de todas las memorias –ficticias y verdaderas– posibles" (CdV, p. 209).

In questo contesto, bisogna, nonostante tutto, stabilire un ordine:

> Me resulta inviable poner un poco de orden en el tótum revolútum de estos recuerdos. En los recuerdos siempre hay un sustituto del que uno fue que trata de engañarlo. No sé si a mí me engaña por sistema, pero tengo mis dudas a la hora de identificarme con ese sujeto que anda estacionado o dando bandazos en mi memoria y que no se parece sino a ratos perdidos al que ahora creo que fui. (TdGP, p. 291)

Ecco esplicitato lo sdoppiamento su cui si basa la ricostruzione autobiografica: il soggetto autobiografico si esprime sempre in prima persona, ma l'istanza enunciativa raccoglie in sé tutta una serie di sfaccettature che accolgono l'io bambino fino ad arrivare all'adulto che sta scrivendo.

Il soggetto autobiografico costruisce inoltre il racconto della sua vita affiancando agli episodi narrati riflessioni e pensieri sull'arte della memoria. Per prima cosa, mette in relazione l'attività della memoria con i luoghi conosciuti durante l'infanzia: la *calle Caballeros* a Jerez, la casa in cui ha vissuto da bambino, la soffitta in cui si nascondeva immaginando le più incredibili avventure. L'io si rappresenta bambino descrivendo "el eje ideográfico de mi primera memoria" (TdGP, p. 8), "el reino primario donde aún están almacenadas muchas de las provisiones infantiles de mi experiencia"» (TdGP, p. 8) e parlandoci della sua "mapa del tesoro" (TdGP, p. 9).

Gli inizi non lasciano quindi dubbi: l'io presente non solo rivede se stesso, ma soprattutto commenta continuamente ciò che questo io è stato, come ha agito, come si è formato. I commenti non possono che provenire da una prima persona matura, diversa dal bambino che vediamo muoversi in questi primi capitoli. La continua alternanza tra la voce dell'io passato e quella dell'io presente, ormai adulto e sufficientemente maturo per commentare il vissuto, caratterizza entrambi i volumi, con una graduale presa di coscienza della prima persona, che nei primi capitoli di *Tiempo de guerras perdidas* racconta episodi dell'infanzia, ricorrendo alla memoria episodica.

Nel primo volume quindi la prima persona costruisce il racconto unendo frammenti autobiografici vissuti da José Manuel bambino prima, adolescente poi: la coesione e la continuità è garantita dall'autore adulto, che fa continui riferimenti alle pagine che sta scrivendo e che noi stiamo leggendo, quasi a garanzia di una simultaneità di scrittura e lettura naturalmente impossibile da realizzare.

Dobbiamo però aggiungere due aspetti a cui l'autore riserva una grande importanza e su cui teorizza in entrambi i libri: ci sono ricordi che, pur essendo veri, sembrano frutto dell'invenzione e non possono essere rifiutati, ma devono entrare a pieno titolo tra le righe della ricostruzione autobiografica: "He pensado que se trata de uno de esos suministros de recuerdos falsos que pueden llegar a obstruir la propia capacidad de percepción, algo parecido al juego de aceptaciones de las 'memorias inventadas'. Pero no, según fuentes dignas de crédito, lo que ahora cuento sucedió realmente" (CdV, p. 212).

In secondo luogo, la memoria personale da sola non basta e per questo deve essere arricchita da "fonti" di altra provenienza: può essere la memoria altrui, che va così a formare una memoria collettiva degna di ascolto, ma la fonte possono essere anche fotografie, documenti scritti, lettere.

Nel primo volume di memorie, l'altra voce che assume un certo rilievo come parte della memoria collettiva è quella della madre, punto di riferimento nella crescita del bambino, che, insieme a lui, completa il racconto di alcuni episodi: "Todo eso me lo contaría tiempo después mi madre" (TdGP, p. 34).

Altro aspetto importante è la corrispondenza tra l'azione della memoria e una vera e propria "fragmentación topográfica" (TdGP, p. 297). Ai frammenti autobiografici vissuti corrisponde una frammentarietà topografica che, nonostante tutto, la memoria riesce a ricostruire. La memoria trova il suo tropo privilegiato in una sfaccettata topografia, in un territorio in cui i confini e le frontiere esistono per essere oltrepassati alla scoperta di nuovi ambiti: "Mientras circulo ahora por esos pasillos que conducen a las más reconocibles dependencias de la memoria, me encuentro allí de pronto, en ese preciso fin de trayecto, con lo que iba a ser paradójicamente un punto de partida" (TdGP, p. 363).

Realtà e immaginazione, verità e finzione o verità e menzogna sono inseparabili nella creazione artistica, anche quando questa muove da e ha per oggetto il racconto della propria vita:

> Soy consciente de que ahora, mientras rastreo todo ese anecdótico río revuelto, lo que hago es reiterar con otros fines no pocas historias vividas por mí y aprovechadas como injertos ocasionales en mi obra novelística. […] A fin de cuentas, el hecho de redactar unas memorias también equivale a montar una novela a partir de esa memoria. El suministro de mentiras no es en este caso sino una norma subsidiaria, casi un factor inexcusable dentro de la propia dinámica imaginativa de la ficción. (TdGP, p. 245)

La prima persona narrativa che ascoltiamo in questi due volumi non è interessata a raccontarci la sua biografia, ma a comunicarci un'idea di scrittura maturata nel corso del tempo e di cui ha preso consapevolezza anche grazie alla stesura di queste memorie: "Detrás de la memoria hay una gran habitación vacía, un enorme cuarto oscuro en el que se alojan cada noche los aparecidos, las almas en pena, los espíritus de los perdedores, los fantasmas circulares de quienes han navegado, ya muertos, en un barco a la deriva" (CdV, p. 557).

Soffermandosi sugli scenari della sua infanzia e adolescenza, il soggetto adulto afferma:

> Decía que las cosas han cambiado bastante en Jerez. […] Referido a mi adolescencia y mi primera juventud, Jerez era, *stricto sensu*, un pueblo. […] Ahora […] me doy cuenta de que me he hecho viejo al tiempo que Jerez se modernizaba. […] Los escenarios de mi infancia son ya un remedo descabalado de lo que fueron, se descalifican en el recuerdo con la insidia de una sucesión de imágenes trucadas. (TdGP, pp. 248-250)

Lo sguardo retrospettivo che caratterizza queste pagine riesce quindi a ricostruire "la mitología de mi infancia" (TdGP, p. 255), ma arriva anche a prendere consapevolezza di un'idea che sarà centrale nella sua poetica:

> Doñana me proponía, entonces, una vez más, una tregua tan armónica, una tan sensible sinopsis de reencuentros conmigo mismo, que siempre barrunté que todo eso tenía que depender de algún pacto improbable entre mi voluntad filial y la de la *mater terrae.* Una idea que muy rara vez ha dejado de asediarme humana y literariamente, hasta el punto de creer, en términos de mitólogo ocasional, que yo no elegí Doñana como centro gravitatorio de mis predilecciones sino que fue Doñana quien me eligió a mí. Lo cual también suponía un proceso de idealización sumamente novelero. En cualquier caso, y dentro del equilibrio inestable de la evocación, todo eso responde ya a otra funcionalidad imaginativa. Es como si estuviese leyendo un texto que me he aprendido previamente de memoria. (TdGP, pp. 262-263)

A questo servono le pagine scritte e per questo hanno un senso: il progetto di scrittura di Caballero Bonald è quello di uno scrittore che come tale vuole esprimersi e affermarsi, dando concretezza a schemi simbolici attraverso spazi concreti e affidando all'esperienza

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

letteraria elementi della realtà che hanno nutrito il suo immaginario, sia infantile, sia adulto. È questa la relazione tra paesaggio e memoria che Caballero Bonald approfondisce affermando "*Ubi bene ibi patria*".

Nel ricostruire l'ambiente familiare in cui è cresciuto, le sue prime amicizie e i suoi spostamenti per le strade di Jerez, il soggetto bambino si contrappone al soggetto adulto lasciando emergere quanto quel bambino non gli assomigli più: l'opposizione emerge anche a livello enunciativo. L'infanzia, ovvero il tempo dell'ingenuità, della non consapevolezza e dell'incoscienza, si contrappone all'età adulta, tempo dell'uomo disilluso e consapevole. Nel raccontare le sue vicissitudini, la storia personale abbraccia, naturalmente, quella collettiva, ricostruita anche in questo caso lasciando emergere il punto di vista del bambino o dell'adolescente in contrapposizione a quello dell'adulto:

> Hay como un espacio vacío en la memoria lineal de aquellos dudosos años infantiles o de la prehistoria efectiva de la adolescencia. Si bien el caudal de los recuerdos de entonces se me aparece bastante turbio y con seguras alteraciones cronológicas, puedo evocar todavía sin demasiada precisión dos efemérides: la elección de Azaña como presidente del gobierno y el golpe militar que daría paso a la guerra civil. […] Todo ocurrió de una manera un poco anómala. Intentaré reconstruirlo desde el principio. (TdGP, p. 30)

Sappiamo che sono anni cruciali per la storia del paese, che assiste al tramonto del governo repubblicano e al consolidamento della dittatura franchista in seguito al colpo di stato del 1936. Il soggetto autobiografico ha in questo momento soltanto dieci anni: riprende episodi e frammenti della sua infanzia, descrive dettagliatamente luoghi e scenari in cui è vissuto, ma lascia nell'indeterminatezza ogni riferimento temporale, che non viene mai esplicitato in una data concreta. José Manuel bambino non sarebbe, infatti, in grado di farlo e l'adulto preferisce mantenere in sospeso eventi tanto dolorosi, che diventano incubi dell'incertezza e della provvisorietà. La deissi temporale è, soprattutto nel primo volume, alquanto vaga, come possiamo capire da alcuni esempi: "creo que ésa fue la época –¿a finales de 1938?– en que más virulentamente vivió Jerez las secuelas de la guerra" (TdGP, p. 41); "el término de la guerra civil no es una efeméride consignada de ninguna expresa manera en los inciertos almanaques de mi memoria" (TdGP, p. 76); "todo eso ocurrió algo después de un verano muy excitante. […] Aquel impreciso año triunfal se eligió inopinadamente Villaluenga del Rosario" (TdGP, p. 136).

L'autore-narratore-personaggio non ha alcun interesse documentaristico o storico: i suoi ricordi sono, in questa prima fase, legati a sensazioni olfattive, visive, uditive, tanto che anche la guerra, che per ogni bambino ha rappresentato una parentesi nella *routine*, la sospensione di qualsiasi regola, si fa sentire semmai a causa della fame e della povertà imperanti. José Manuel bambino non è in grado di capire cosa stia succedendo in quegli anni nel suo paese, ma una volta adulto può individuare una corrispondenza tra gli anni della guerra e della *posguerra,* e la fine dell'infanzia e l'inizio dell'adolescenza: "Crecí en un solo día más de lo que había crecido desde que comenzó la guerra. Y acaso fuese cierto que acababa de trazar en mi imaginación esa linde de la pubertad donde empiezan a cuestionarse todos los principios aprendidos hasta entonces" (TdGP, p. 63).

Abbiamo privilegiato l'esame dei ricordi legati all'infanzia e all'adolescenza per capire il tipo di prima persona narrativa che si profila nel corso dei due volumi, in linea di continuità con scenari diventati personali e privati, da raccontare affidandosi all'arte della memoria. In realtà, la scrittura autobiografica di Caballero Bonald abbraccia un arco temporale molto più esteso, in cui viene data importanza al rapporto instaurato con gli altri scrittori: sono amici e "colleghi" con cui, nel corso della sua vita, José Manuel ha collaborato. A queste relazioni, unisce il ricordo delle circostanze in cui ha pubblicato le sue opere.

Il racconto della propria vita passa dunque attraverso meccanismi di enunciazione peculiari, scelti dalla voce narrante per far comprendere e accogliere il testo affinché il lettore possa sviluppare una lettura più pertinente, che tenga conto della complessità della realtà creata: rappresentandosi e mettendosi in gioco nella creazione autobiografica, con la consapevolezza delle "trappole" e dei "difetti" insiti in questo tipo di scrittura, il soggetto propone un'autorappresentazione di sé che diventa autocomprensione intellettuale e letteraria, il racconto di una vita impegnata a scrivere, a ricordare e a inventare con uno sguardo retrospettivo sdoppiato.

2. LA "VERITÁ" DELL'ENUNCIAZIONE

L'istanza enunciativa, complessa e sfaccettata ma allo stesso tempo identificabile con lo statuto del scrittore e del poeta adulto, è impegnata, a livello discorsivo, in un'attenta composizione, in una ricerca di modalità espressive adatte al tipo di messaggio che vuole comunicare: "A fin de cuentas, el hecho de redactar unas memorias también equivale a montar una novela a partir de esa memoria. [...] Entre el pretérito emocionante y el distanciamento del presente, yo tengo ya algo de intruso en un territorio donde empecé siendo el que ahora soy –qué biológico lirismo– y que he ido minando con las más impresentables nostalgias" (TdGP, pp. 245-251).

Torna nuovamente la distanza temporale a cui abbiamo già accennato. Il gioco tra ricordi e commenti viene esplicitato innanzitutto attraverso l'alternanza tra i tempi verbali: il presente del commento, arricchito da deittici ricorrenti (ahora / entonces, ahora / aquellos años, todavía hoy) si alterna al passato remoto o all'imperfetto per ricostruire un passato da cui prendere le distanze. Ma non basta questo per rendere, nel testo, la complessità di una scrittura che è il frutto sempre e comunque dell'attività creativa e creatrice del poeta:

> Suponiendo que sea posible volver a enjuiciar ahora todo eso con la óptica de entonces, me inclino a pensar que ya establecí una tajante disyunción entre las prestaciones de la pirotecnia verbal, los galimatías analógicos, y el feroz papel del irracionalismo en cuanto estrategia generadora de la poesía entendida como un 'hecho lingüístico'. (TdGP, pp. 357-358)

Il livello espressivo-retorico è fondamentale, ancor di più di quello cognitivo-referenziale: il soggetto autobiografico, impegnato "en hacer balance de las guerras perdidas" (TdGP, p. 363) scandisce il racconto della sua vita appellandosi continuamente alla "verità" e ricordandoci il passare del tempo. Da questo punto di vista, sono significative –e numerosissime, in particolar modo nel primo volume– le costruzioni sintattiche costruite sul sintagma "la verdad es que", "a decir verdad", così come i periodi introdotti dalla perifrasi "andando el tiempo": l'autore si muove in queste memorie "mientras rastreo ese anecdótico río revuelto" (TdGP, p. 245) utilizzando la "técnica de la imaginación", fondamentale nell'inventare artisticamente una realtà diversa da quella tangibile, referenziale, perché letteraria. Ha perciò bisogno di ricordare continuamente qual è e dove si trova uno dei presupposti della scrittura autobiografica: la "verità".

In *Tiempo de guerras perdidas*, il sintagma "la verdad es que" ricorre dalle prime alle ultime pagine per un totale di quattordici volte: nella maggior parte dei casi si tratta dell'enunciato principale che introduce una situazione soggettiva contingente, come possiamo capire dai seguenti esempi:

- La verdad es que me quedarían pocos arrestos para reincidir en mis correrías por aquel territorio prohibido. (TdGP, p. 13);

ISSN: 1594-378X

- A esa inicial extrañeza, siguió un sentimiento de temor, como si me acordara lo que no podía asimilar. Y la verdad es que tardé en asimilarlo. (TdGP, p. 19);
- La verdad es que no estaba muy satisfecho de la vida mientras deambulaba a solas por los extramuros de ese lugar prohibido. (TdGP, p. 29);
- La verdad es que yo ni entendía de qué me estaba hablando. (TdGP, p. 32);
- La verdad es que mi adicción a los tebeos y a los cuentos de Calleja por antonomasia nunca pasó de algunas tentativas efímeras. (TdGP, p. 54);
- La verdad es que era demasiado tarde para que yo hiciera algo por el estilo. (TdGP, p. 177);
- La verdad es que en casa podía estudiar con suficiente acomodo, pero yo prefería casi siempre irme a la biblioteca. (TdGP, p. 187);
- La verdad es que me había defendido de una eventualidad indeseada por el sistema de olvidar que algún día habría de concretarse. (TdGP, p. 265);
- La verdad es que yo nunca fui muy devoto de la poesía de Antonio Machado. (TdGP, p. 327);
- La verdad es que, a mí, aquella discreta versión del salón literario me retraía un poco, sobre todo porque ya entonces se empezaban a acrecentar mis incapacidades para lo que se llama la vida social. (TdGP, p. 330).

Alla "verità" sono dunque associate forme pronominali riconducibili sempre alla prima persona, che si fa riconoscere e identificare dal lettore per contrapporre alla sua immagine pubblica una visione privata, personale. Un'immagine di sé che è il frutto di uno sguardo necessario per leggere e far leggere l'esperienza, anch'essa a sua volta sdoppiata in esperienza biografica ed esperienza letteraria.

Possiamo proporre la stessa osservazione anche per il secondo volume, in cui i riferimenti espliciti alla "verità da dire" o "raccontare" si uniscono a numerosi commenti meta-autobiografici o meta-letterari, in una cornice pragmatica in cui il patto referenziale tra autore e lettore è ormai consolidato e riconosciuto da entrambi:

- La verdad es que tampoco importa mucho constatar ahora la exactitud de todas esas evocaciones. Ni siquiera se me ha ocurrido consultar, ni en este ni en casi ningún otro caso parecido, con quienes podrían saberlo. La certidumbre es a estos efectos un requisito judicial, pero no es en absoluto una exigencia narrativa. Las erratas de la memoria desfiguran inevitablemente el pasado. No producen recuerdos, sino sedimientos de recuerdos, que es lo que a mí me interesa. (CdV, p. 209);
- La verdad es que todo eso puede quedar sintetizado en las prerrogativas –en los mestizajes– de la lengua como instrumento múltiple de expresión literaria. [...] Todas las literaturas que se escriben en una misma lengua constituyen, por tanto, un consorcio, una inseparable conjunción de herencias no necesariamente afines. [...] Las literaturas escritas en lengua española, vengan de donde vengan, pertenecen obviamente a una especie de condominio cultural, aun conservando sus respectivos vínculos con unas fórmulas expresivas prestigiadas por cada tradición propia. (CdV, p. 268).

Il progetto di scrittura autobiografica di Caballero Bonald viene dunque realizzato da un soggetto dell'enunciazione che si autodefinisce come scrittore e che come tale stabilisce con il lettore il suo "patto autobiografico": se nel primo volume, la ricostruzione dell'infanzia e dell'adolescenza già si configurano alla luce di una rivalutazione e conversione letteraria dell'adolescenza, ne *La costumbre de vivir*, a maggior ragione, il poeta e romanziere si propone sia come testimone degli ultimi venti anni del regime franchista, sia come membro consapevole di una generazione di scrittori e intellettuali, con i quali entra in relazione. Il racconto delle sue esperienze professionali come scrittore diventa veicolo per esprimere la propria poetica e le proprie idee letterarie, facendo costanti riferimenti alle pagine che stiamo leggendo:

> Lo que ahora escribo en absoluto pretende parecerse a una autobiografía –que es género desplazado de mis gustos– sino a un texto literario en el que se consignen, por un azaroso método selectivo, una serie de hechos provistos de su real o verosímil conexión con ciertos pasajes novelados de mi historia personal. Por un mecanismo biológico nada impredecible, me veo sumergido en el magma de aquellos años medioseculares como si yo fuese un personaje al que no me seduce rescatar de modo riguroso, al hilo de unas referencias o de unos hechos comprobables. (CdV, p. 67).

È una vera e propria dichiarazione d'intenti, che si unisce a una serie di quesiti espressi nel corso delle memorie:

> Todas las evocaciones de la vida madrileña anterior a mi traslado a Colombia convergen en una especie de ciclorama donde las imágenes quedan interceptadas a trechos por la propia irregularidad giratoria de la luz. Aparezco y desaparezco, me veo estabilizado y a la vez ilocalizable en una maraña de peripecias de las que soy y no soy protagonista. [...] Y donde la alternancia de olvidos aleatorios y deliberados va adquiriendo una densidad hasta cierto punto traspasable. [...] ¿Dónde acaba lo posible y empieza lo fidedigno? ¿Dónde lo imaginario y dónde lo verosímil? ¿Cuándo se olvida a sabiendas y cuándo se borran inevitablemente los recuerdos? (CdV, p. 135)

Cerchiamo di capire quindi in che modo il soggetto si lascia trasportare dalla memoria che, convertita e concretizzata nelle sue pagine letterarie, non può che tradursi in una pratica verbale, espressiva e cognitiva allo stesso tempo.

3. MECCANISMI VERBALI DELLA *REMEMORACIÓN*

Nonostante la confusione portata dal ricordo e la frammentazione insita nell'attività legata alla rimembranza, per riuscire a districarsi in questo caos, c'è comunque una certezza, secondo Caballero Bonald:

> Todo contador de su vida sería también un fabricante de historias indistintamente ficticias o verdaderas, según las necesidades de la mecánica argumental o las conveniencias del propio entramado narrativo. Pero nada más. Porque, en sentido estricto, toda esa monserga en papel biblia de la «historia de mi vida» ¿a quién coño va a importarle? Si reitero todo eso es porque ahora, cuando trato de situar en el espacio y limitar en el tiempo una fase de mi biografía transitoriamente enmarcada en un concreto y nada imprevisto estado depresivo, tengo la casi absoluta seguridad de que las memorias y las desmemorias, las certidumbres y las dudas entran en colisión de un modo incorregible. (CdV, p. 161)

Non occorre andare oltre: come abbiamo già visto in ripetute occasioni, Caballero Bonald non ritiene importante o interessante il banale racconto della sua vita sotto forma di cronaca, di resoconto delle esperienze vissute. Non è lì la "verità" da raccontare. Quello che interessa allo scrittore, al poeta è andare alla conquista del non-narrativo da parte del narrativo, alla ricerca di una *coincidentia oppositorum* che la vita non riesce a realizzare e che solo la scrittura, con scelte retoriche ed espedienti formali pensati e consapevoli, può, forse, rendere possibile. In questo senso, memorie e *desmemorias*, certezze e dubbi costituiscono la realtà del soggetto autobiografico e confluiscono nella sua creazione letteraria, come ci dice ancora in un altro passo significativo:

> Lo que hago es reiterar con otros fines no pocas historias vividas por mí y aprovechadas como injertos ocasionales en mi obra novelística. Y eso tiene también otro significado adicional, más o menos relacionado con lo que puede llamarse técnica de la imaginación. [...] Hay

ISSN: 1594-378X

> efectivamente muchos tramos de mi experiencia personal, o de los objetos ordinarios de mi experiencia, que me han servido de una manera casi coercitiva y generalmente anfibológica en el desempeño de mi función de narrador. Pero la literatura es sin duda un simulacro, pues allí donde termina el cómputo privado de la realidad, empieza a estabilizarse la invención artística de otra realidad puramente literaria. A fin de cuentas, el hecho de redactar memorias también equivale a montar una novela a partir de esa memoria. (TdGP, p. 245)

Caballero Bonald ci sta forse indicando una frontiera là dove finisce il "computo privato della realtà" e ha inizio "l'invenzione artistica di un'altra realtà", quella puramente letteraria? Ammettendo che non ci sia differenza, sul piano formale, tra scrittura autobiografica e romanzo, esiste questo confine e dobbiamo insistere nell'individuarlo? O si tratta, nuovamente, di un territorio più o meno esteso che non può ridursi a una linea di frontiera ma che unisce e raccoglie gli stimoli provenienti dalle menzogne dell'immaginazione e dalla sincerità del ricordo conservato nella memoria? Sono interrogativi complessi, che il soggetto autobiografico, in quanto scrittore, mette in relazione con la ricostruzione del passato e del vissuto.

Diventa a questo proposito necessario e interessante osservare più attentamente l'enunciazione cercando di sintetizzare in modo schematico i verbi con cui l'azione della memoria si concretizza nel testo: possiamo in questo modo stabilire un vero e proprio quadro semantico in cui distinguiamo i verbi con cui il soggetto esprime e organizza il ricordo da quelli che gli permettono di esprimere riflessioni e commenti. Queste modalità di enunciazione non devono essere pensate rigidamente separate le une dalle altre, ma si intrecciano continuamente nel corso dei due volumi, frutto, come abbiamo già detto, dell'arte della memoria. Si tratta di due classi di verbi metadiscorsivi[8] con cui si afferma l'importanza della funzione comunicativa nell'uso linguistico: il mittente della comunicazione letteraria, o, in questo caso, autobiografica, organizza il discorso a partire da un "qui" e da un "adesso" in un universo linguistico soggettivo, in cui cerca di mantenere separati il "tempo reale" –della "storia"– dal "tempo verbale" –"del discorso". Crediamo che i verbi metadiscorsivi su cui adesso ci soffermiamo servano proprio a rappresentare questo scarto: il significato insito nel paradigma verbale implica una realtà diversa, a cui fare riferimento deitticamente nominando e segnalando un passato che diventa referente e referenza del narrato.

3.1 Verbi della *rememoración*: Riuniamo in un primo gruppo i verbi utilizzati per introdurre i ricordi: "recordar" o "acordar", "tener noticias", "recuperar", "conservar", così come "olvidar".

Si tratta di costruzioni sintattiche utilizzate con un duplice scopo e finalizzate a rappresentare sia il soggetto enunciativo intento a ricordare, sia la scrittura come attività derivante dal ricordo stesso: da un lato, introducono il racconto di uno o più episodi e permettono così all'autore-narratore-personaggio di portare avanti il tempo della storia. Dall'altro, sono difficilmente utilizzati in sintagmi verbali semplici; più spesso costituiscono invece il nucleo dell'enunciato, accompagnato da sintagmi avverbiali significanti. Soffermiamoci in particolare su questo secondo aspetto, cifra di quanto il soggetto dell'enunciazione intenda proporsi non soltanto come protagonista degli eventi narrati, ma soprattutto come abile regista del livello discorsivo: ancora una volta, anche in questo modo

[8] Ci serviamo a questo proposito della schematizzazione proposta da Eberenz a proposito di enunciazione e strutture metanarrative nella scrittura autobiografica spagnola contemporanea: in questo saggio, lo studioso intende individuare nella modalità enunciativa autobiografica una complessità che contraddistingue questo tipo di scrittura, tanto da diventare elemento discriminante nei confronti del romanzo. Cfr. EBERENZ, Rolf, (1991): "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía", *La autobiografía en lengua española en el siglo XX,* Lausanne, Hispanica Helvetica, pp. 37-51.

l'accento non viene posto su ciò che il soggetto ricorda, ma soprattutto sulla qualità del ricordo, sulla capacità di riferirlo e comunicarlo, rendendolo tangibile e concreto nelle pagine che stiamo leggendo.

A questo proposito, in *Tiempo de guerras perdidas* sono numerosi i passi in cui la prima persona dichiara la difficoltà o l'impossibilità di ricordare: "mientras recupero en parte esos recuerdos" (p. 10); "por lo que a mí respecta, tampoco recuerdo qué clase de castigo me tenían reservado" (p. 12); "no logro acordarme" (p. 13); "no conservo los recuerdos" (p. 18); "recuerdo vagamente" (p. 48); "sólo conservo una imagen dostorsionada, unos pocos fragmentos de realidad" (pp. 62-63); "sólo recuerdo" (p. 173), "afloró en mi meoria" (TdGP, p. 176), "he olvidado" (TdGP, p. 203, 208), "no conservaba más que un recuerdo muy vago de ese relato" (TdGP, p. 271), ecc. Man mano che il soggetto cresce, i ricordi vengono invece organizzati con una sempre maggiore consapevolezza, per cui all'attività verbale si unisce l'avverbio positivo: "me acuerdo bien" (TdGP, p. 61, 135, 167), "lo que sí recuerdo bien" (TdGP, p. 167), "me acuerdo nítidamente" (TdGP, p. 252); "me acuerdo muy bien" (TdGP, p. 298), "he conservado algun datos bastante precisos" (TdGP, p. 337), ecc.

3.2 Verbi dichiarativi e di riflessione: Una seconda categoria verbale è rappresentata dai verbi con cui il livello discorsivo viene strutturato e organizzato, nel momento in cui la "storia" si interrompe per lasciar spazio a un commento o a una digressione.

È soprattutto ne *La costumbre de vivir* che la "certezza" del ricordo viene affermata mettendo da parte l'attività verbale della *rememoración,* per dichiarare, affermare, commentare. Il soggetto afferma fin dalla prima pagina: "quiero recordar" (CdV, p. 9), è dunque consapevole di voler "contar esos recuerdos" (CdV, p. 283), per cui la sua azione è adesso indirizzata a esprimere ciò che "nunca hasta ahora he contado" (CdV, p. 11).

Nel portare avanti il racconto della propria vita, il soggetto organizza coscientemente il livello discorsivo, inserendo sfumature e intensificando l'azione del narrare: "creo que" (CdV, p. 28, 36, 42, 47, 214, 220, 276); "decía que" (CdV, p. 48, 55, 104, 113, 131, 176, 193, 289); "ya apunté" (CdV, p. 133); "lo digo porque" (CdV, p. 160, 187); "Si reitero todo eso ahora" (CdV, p. 161); "pienso que" (CdV, p. 212, 229, 268); "tengo la inequívoca convicción" (CdV, p. 254); "según constato mientras redacto estas memorias" (CdV, p. 257); "tengo la impresión, mientras evoco" (CdV, p. 280).

In questo modo, la prima persona è sempre ben presente sulla "scena" dell'enunciazione, che organizza facendo riferimento sia al livello della storia, sia a quello del discorso.

CONCLUSIONI

Come ha ben evidenziato Eberenz affrontando la lettura di alcuni testi autobiografici spagnoli, la distinzione tra queste due categorie verbali ci permette di individuare, nei volumi di memorie di Caballero Bonald, una stretta relazione tra livello enunciativo e livello cognitivo, relazione che si articola su quattro livelli: come possiamo constatare nel quadro accanto, l'azione che deriva dal ricordo è infatti strettamente

	Verbi di: *Rememoración*	**Verbi di:** Dichiarazione / riflessione
Riferimento: Alla rimembranza del soggetto	+	+
All'azione enunciativa del soggetto	+	+
Al livello testuale della storia	+	-
Al livello testuale del discorso	-	+

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

legata all'attività mentale o anamnesica del soggetto e alla sua attività enunciativa, così come al livello testuale della "storia" e del "discorso"[9].

Questo ci permette di affermare che i meccanismi di enunciazione della scrittura autobiografica sono sicuramente più complessi rispetto a quelli utilizzati in altre modalità narrative. L'identità tra autore-narratore-personaggio, prerogativa della scrittura autobiografica, implica infatti una serie di scelte verbali e discorsive con cui il soggetto ricostruisce il proprio vissuto non tanto alla luce di una "verità" esterna e oggettiva, referenziale, ma con lo scopo semmai di riprodurre la frammentazione dell'esperienza in una cornice pragmatica, in un contesto relazionale in cui è di vitale importanza la presenza costante del destinatario della comunicazione letteraria.

Somos el tiempo que nos queda è il titolo del capitolo che chiude *Tiempo de guerras perdidas*, ma è anche il titolo di una poesia di Caballero Bonald, in cui il poeta riflette sulla caducità della vita, giustificando così la necessità di scrivere: è grazie alla scrittura se la memoria può concretizzarsi e lottare contro l'usura del tempo, è sempre la memoria che detta l'identità e la costituisce, sottomettendo l'identità stessa ai suoi inganni.

I due volumi di memorie di Caballero Bonald ci permettono di toccare con mano come la genesi del testo letterario sia legata a un processo retrospettivo che comporta un recupero del proprio passato: la scrittura autobiografica è in questo modo funzionale all'esplorazione della propria scrittura, rivisitata e amplificata alla luce di un nuovo sguardo da offrire al lettore.

Nella trama dei rapporti stabiliti con le proprie creature e con il pubblico, lo scrittore dà nuove vesti al materiale conservato e custodito nella propria memoria, in un voluto dialogismo tutt'altro che semplice e scontato. L'"io" si mette infatti in gioco per parlarci della sua vita, il cui senso è strettamente legato a questo tipo di approccio: il nome in copertina non garantisce il fatto che il soggetto autobiografico non inventi la storia, o forse sarebbe meglio dire, il "romanzo" dei propri sentimenti e della propria memoria, voltando segretamente le spalle a quell'intimo scenario di cui è l'unico testimone; o che non si rappresenti in un tempo e in uno spazio reali, perché storicamente probabili, ma fattualmente fittizi.

Crediamo però che *Tiempo de guerras perdidas* e *La costumbre de vivir* siano anche un modo per affermare una nuova identità letteraria, in cui la soggettività è protagonista e si presenta con una sola certezza: quella dello sguardo che osserva. Il soggetto prende infatti le distanze da se stesso per potersi ricostruire: lo sguardo retrospettivo che caratterizza la prima persona ci ricorda che la scrittura è una risorsa per leggersi, per ascoltarsi e per ascoltare l'Altro, ricordato sempre cogliendo gli aspetti emotivi e cognitivi della relazione. La soggettività è sempre al centro del dialogo, ma anche dell'incontro e del rapporto con l'alterità. La risultante di questo gioco tra figura e sfondo, tra soggettività e relazione rimanda alla natura della scrittura intesa come intrinsecamente dialogica: ciò che muove il soggetto autobiografico non è una pulsione individualistica ed esibizionistica, quanto il desiderio di rappresentarsi attraverso l'Altro, mettendo in evidenza la convivialità delle differenze. In questo modo, la soggettività si oggettivizza in un testo affidandosi a un destinatario e viceversa: questo tipo di scrittura non può adeguarsi a una forma, ma è proprio grazie ai margini di manovra della rappresentazione delle diverse realtà dell' "io" che acquista una forma sempre cangiante.

Possiamo dunque concludere affermando che, attraverso l'esercizio della scrittura, strettamente vincolato all'azione e all'arte della memoria, José Manuel, soggetto autobiografico, si affida al potere evocatore e costruttore della memoria, con un esercizio e un'operazione che riportano e richiamano in vita non tanto ciò che è irrimediabilmente

[9] Riprendiamo in parte lo schema che Eberenz propone nel citato studio sull'autobiografia spagnola contemporanea. Cfr. EBERENZ, Rolf, (1991): "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía", cit., p. 50.

trascorso, quanto le parole che di quel vissuto hanno fissato l'immagine nella mente: la porzione di esperienza, ormai depositata nella memoria, si libera nel momento e nell'atto con il quale torna in vita, ovvero nel presente della scrittura. Assistiamo così a una vera e propria identificazione tra vita e *verba*, o tra memoria e *verba*: la scrittura si basa e si costituisce sulla funzione inventiva e portante della memoria, che non lascia *emergere* il vissuto, ma che lo *forma* utilizzando e servendosi anche di una serie di motivi estranei al benché minimo proposito di fedeltà storica, necessariamente e consapevolmente un insieme di "medias verdades o de mentiras enteras" (TdGP, p. 333).

Bibliografia

CABALLERO BONALD, José Manuel, (1995): *Tiempo de guerras perdidas,* Barcelona, Anagrama.

_____, (2001): *La costumbre de vivir,* Madrid, Alfaguara.

COLLINS, Alan, Susan GATHERCOLE, Martin CONWAY, Peter MORRIS, eds. (1993): *Theories of Memory*, Hove, Erlbaum.

EBERENZ, Rolf, (1991): "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía", *La autobiografía en lengua española en el siglo XX,* Lausanne, Hispanica Helvetica, pp. 37-51.

FERNÁNDEZ Celia, HERMOSILLA María Ángeles, *Autobiografía en España: un balance,* Madrid, Visor Libros, 2004.

GRUNEBERG, Michael, MORRIS, Peter, (EDS.), (1988): *Practical Aspects of Memory, II vol.,* Chichester, Wiley.

RUBIN, David, (1996): *Remembering our Past,* New York, Cambridge University Press.

RUIZ VARGAS, José María, (2002): *Memoria y olvido: perspectivas evolucionista, cognitiva y neurocognitiva,* Madrid, Trotta.

ISSN: 1594-378X

El *Popol Vuh* del quiché-maya

CATHERINE CAUFIELD

El *Popol Vuh* revela tanto mitos como una historia de los linajes quiché anteriores a la conquista. Este trabajo revisa el contexto cultural de la producción de este texto, para luego focalizarse en el primer ciclo de los mitos, en el que se detalla el principio, la creación de la tierra y los tres primeros intentos divinos de crear la humanidad. "La Primera Creación" introduce en la obra los personajes implicados en el proceso de la creación, lo cual plantea algún problema porque no está claro si se trata de unos pocos caracteres con varios atributos y nombres cada uno, o de muchos personajes con nombres diferentes. El aspecto interesante que presenta este punto de vista es la posibilidad de una nueva valoración, basada en el texto, de la conceptualización de una fuerza creativa identificada como el Corazón del Cielo, una fuerza creativa sin género, ya que no se trata de un ente antropomórfico, y que hasta este momento no ha sido reconocida. El Corazón del Cielo es algo completamente aparte del politeísmo y de los avatares de la Majestad y de la Serpiente Quetzal, que constituyen la dualidad interna del mar primordial.

El *Popol Vuh* original fué probablemente un códice en jeroglífico que se perdió o fue escondido en la época en la que sus contenidos fueron transcritos usando un lenguaje alfabético, como sugieren las referencias internas a las "palabras anteriores." Estas palabras antiguas eran conocidas como las escrituras de Tulán, porque éste era el lugar de donde los fundadores de los grandes linajes fueron desterrados (Tedlock 1985: 23). La palabra fué valorada como un regalo de la Serpiente Emplumada (Edmonson 1971: vii). Carmack (1973: 17) reitera la sugerencia planteada por Recinos de que los señores feudatarios reconocieran el *Popol Vuh* en sus viajes a Utatlán como "una forma de homenaje y tributo a los soberanos" que sirvió para justificar el predominio de los señores más poderosos. Edmonson (1971: xvi) indica que entre 1450 y 1490, en la época del reinado de Cauec, el territorio Quiché lindaba con la costa de Chiapas y que los gobernantes de Cauec exigieron servicio religioso y tributo de más de 100 ciudades. Tedlock observa que, de acuerdo con la rendición de Tozzer de la *Relación de las Cosas de Yucatán* de Landa, existen evidencias en el área maya de México de que se efectuaron lecturas públicas de manuscritos jeroglíficos, y añade que los manuscritos alfabéticos se leen en público hoy en el centro ceremonial de Xcacal (Tedlock 1985: 231, n. 32-3).

Carmack (1973: 17) a su vez señala que el *Popol Vuh* fue usado por "una clase especial de oficiales… en relación con importantes asuntos de estado". Tedlock amplía esta hipótesis, sugiriendo que el *Libro del consejo* fuera un instrumento usado por los señores del Quiché para superar la miopía impuesta sobre los humanos por los dioses. Con la guía del *Popol Vuh* ellos fueron capaces de vislumbrar "todo bajo el cielo y sobre la tierra," del mismo modo en que habían sido capaces de hacerlo los cuatro primeros humanos (Tedlock 1985: 23, 31-2). Tedlock sugiere también que el *Libro del consejo* "contenía cuentas sistemáticas de los ciclos de los acontecimientos astronómicos y terrenales, cuentas que sirvieron como un sistema de navegación complejo para aquellos que desearon ver y moverse más allá del presente" (Tedlock 1985: 32), una hipótesis que se apoya en la siguiente cita del texto:

> 8139 Ellos sabían
> Si la guerra vendría.
> Claramente vieron,
> Todo lo vieron,

Catherine CAUFIELD, "El *Popol Vuh* del quiché-maya", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 159-169.

ya fuera la muerte,
ya fuera la hambruna,
o si los enfrentamientos iban a venir.
Es cierto que lo sabían.
Y había un cristal para ello;
Había un Libro (Edmonson 1971:243).

El *Popol Vuh* por tanto se presenta como una elaboración de un sistema de adivinación que dio acceso a un entendimiento de eventos astronómicos y terrenales. Tedlock va incluso más allá al postular que los autores de la versión alfabética del *Libro del consejo* dan una lectura completa, o realización (*performance*), de las historias que subyacían a los jeroglíficos abreviados de este sistema de navegación (Tedlock 1985: 32-3).

El *Popol Vuh* de los quiché-maya de Guatemala probablemente existió en su forma original como un códice jeroglífico que servía para justificar la ascendencia de los soberanos quichés. El *Libro del consejo* fué un instrumento divinatorio consultado por los soberanos para guiarse en la toma de decisiones importantes.

Aunque la forma y el contenido del *Popol Vuh* manifiestan la presencia de elementos claramente ajenos a la cultura europea, algunas evidencias internas del texto, como su forma alfabética, el uso –por más que sea poco frecuente– de palabras españolas y su mención del cristianismo sugieren que la versión actualmente estudiada del *Libro del consejo* se produjo después de la conquista española. El texto también hace alusión a la existencia de algún peligro para los señores quiché de Utatlán en sus esfuerzos para conservar su herencia.

En 1524 Pedro de Alvarado reclamó para la Católica España lo que había de convertirse en la moderna Guatemala. Se ha postulado que el texto alfabético fué escrito en Utatlán por la nobleza quiché entre 1554 y 1558 (Carmack 1973: 25). El mismo texto del *Popol Vuh* indica que sus autores estaban escribiendo después de la conquista. Por ejemplo, el término español Dios se usa para identificar la deidad en el siguiente pasaje; sin embargo, el español sólo aparece en cuatro lugares en el texto quiché, lo cual testimonia el entendimiento del *Popol Vuh* como algo que refleja fundamentalmente contenidos mayas anteriores a la conquista española (Edmonson 1971: 7, n. 45-46):

41 Entonces ellos lo dijeron todo
Y aun más: lo hicieron
En la existencia brillante
Y con palabras brillantes.
Esto debemos escribir ya dentro de la palabra de Dios,
Ya en cristianismo.
Lo conservaremos
Porque ya no existe
Una visión del *Libro del consejo*,
Una visión de las cosas brillantes que vienen del lado del mar,
La descripción de nuestras sombras
Una visión de la vida brillante, como es llamada (Edmonson 1971: 7).

Edmonson observa que esta porción del texto es "ligeramente errática, como parece concordar con su obvia interpolación en el momento de escribirla" (1971: 6, n.45-46). También comenta que los autores exponen "una tendencia casi contrita… a identificar elementos obscuros y arcaicos y distinguirlos de los modernos," notando por ejemplo, que "líneas obscuras con frecuencia acaban en las palabras *ch uch'axik*, 'como fue dicho'" (1971: 7, n. 53). Edmonson postula que la rigidez aparente de la cosmología del calendario que se manifiesta

ISSN: 1594-378X

con fuerza en el *Popol Vuh* es un reflejo de la inestabilidad del mundo que rodeaba a los escritores mientras procuraban salvaguardar su tradición quiché (1971: xv).
Tedlock indica que misioneros españoles trabajaron intensamente para transponer los sonidos del quiché en letras del alfabeto a fin de crear diccionarios y una gramática (1985: 20). Tales eran sus medios de poner el cristianismo a disposición de los paganos, pero su trabajo también sirvió para fines que no eran cristianos. Los autores del *Popol Vuh* declaran que el documento original se ha perdido o ha sido escondido. Ellos procuran conservar y proteger el contenido del *Libro del consejo* no en su propia escritura jeroglífica, sino en la forma alfabética de sus dominadores. Edmonson indica que el *Popol Vuh* fue registrado apenas treinta años después de la conquista (y sólo veinte años después de la caída del Cakchiquel); por tanto, "no puede haber habido escasez de sacerdotes indios bien formados en las tierras altas centrales en ese tiempo" (1971: 7, n. 56). Los autores anónimos sugieren que su trabajo no está exento de riesgos y que les ha sido necesario esconder su identidad para no ser asociados publcamente con el *Libro del consejo*:

53 Había una vez un manuscrito de él,
Y fue escrito hace mucho tiempo,
Sólo escondiendo su cara es el lector de él,
El mediador de él (Edmonson 1971:7).

Hay varias traducciones del *Popol Vuh*. Francisco Ximénez fue párroco de Chichicastenango desde 1701 hasta 1703. Durante este tiempo, le permitieron el acceso a un documento conocido como el *Libro del consejo*. Esta versión del *Popol Vuh*, identificada por Edmonson como el manuscrito quiché, se remonta al texto alfabético escrito en el siglo dieciséis. A pesar de su "convicción de que la religión antigua era literalmente obra del Diablo" (Edmonson 1971: ix), Ximénez copió el manuscrito quiché y lo tradujo en español. El resultado es el documento identificado por Edmonson como el manuscrito de Chichicastenango. Existe otra copia del *Popol Vuh*, escrita por varias manos, en la Colección Ayer de la Biblioteca Newberry de la Universidad de Chicago, que Edmonson identifica como el manuscrito Rabinal. Así Fray Francisco Ximénez no hizo su traducción en español del códice jeroglífico que era la fuente probable del *Popol Vuh* alfabético.

Todas las otras traducciones del *Popol Vuh* se basan sobre la copia de Ximénez del texto quiché, sobre su traducción al español, o sobre el manuscrito Rabinal, el cual fue copiado a su vez de la copia de Ximénez.

La traducción más usada en este trabajo es la inglesa, la cual se basa en el texto quiché, que incluye, del manuscrito Rabinal. Esta traducción fue hecha por Munro Edmonson para proporcionar no sólo una traducción fidedigna en inglés, sino también una interpretación del texto en su forma poética. Esta traducción, publicada por el *Middle American Research Institute* de Tulane, cuenta con un excelente aparato crítico tanto por lo que se refiere al material lingüístico como por su relación con otras traducciones.

Otra traducción hecha por Dennis Tedlock fue publicada en 1985 por Simon y Schuster. Esta edición no incluye el texto quiché. No cuenta con notas de traducción mientras que las otras notas han sido relegadas al final del libro, donde aparecen ordenadas por numero de página, pese a que frecuentemente haya más de una nota por cada página de la traducción. Tedlock se apoya abundantemente en las interpretaciones de un adivino moderno llamado Andrés Xiloj. Quizás este sea el factor que hace que sus traducciones parezcan reflejos algo desordenados, paráfrasis del texto original (ver la nota en el Apéndice II, "La partera").

LA PRIMERA CREACIÓN

El texto del *Popol Vuh* cuenta la historia de la creación de todas las criaturas vivientes, formulada en una serie de mitos sobre seres que actúan en la tierra y en los mundos inferiores. A la vez, el texto también documenta la historia de tres grandes linajes. En resumen, se trata de un relato de los elementos que crean la identidad del pueblo que se autodenominó quiché. Edmonson comenta que "the rise and fall of Quiché glory is placed in the cosmic cycling of all creation, and when it is ended, like the cycles of Mayan time, it stops . . . . The next cycle will be something else, perhaps the epoch suggested by the closing line of the work, something 'called Holy Cross'" (1971:xvi).

Edmonson añade que "on a world scale, Middle American literature [. . .] presents a truly distinctive world view" (1967: 358). En concreto para este autor se trata de una cosmovisión marcadamente fatalista. El objetivo de las obras de este tipo no es el de ganar prosélitos para un particular código moral, ni tampoco sondear filosóficamente las profundidades de la condición humana, sino simplemente dar fe al cumplimiento estricto del calendario de un destino trágico.

"Este es el principio de las antiguas historias aquí en el quiché." Estas son las primeras palabras que abren *Popol Vuh*, tomadas literalmente de la primera página del texto de la biblioteca Newberry (Universidad de Chicago) (Tedlock, 29). Tedlock las traduce al inglés de este modo: "this is the beginning of the Ancient Word, here in this place called Quiché" (71). Edmonson a su vez traduce: "this is the root of the former word. Here is quiché by name" (1971: 3). La exacta traducción inglesa del español sería "this is the beginning of the ancient stories here in Quiché". Quizás la traducción de Ximénez de " v xe oher tzih varal quiche v bi" es inadecuada, y es por eso que estos dos traductores se han desviado tanto su texto en español. Por ejemplo, la palabra española 'historia' es muy diferente de la palabra inglesa 'word', y sin embargo esta es la que ambos traductores usan en sus textos. Las palabras *oher tzih* (antiguas historias, primera palabra, palabra antigua, viejas historias, antigua tradición) y *quiché* no están escritas con mayúscula en el texto, aunque sí lo estén, por convención ortográfica, en la traducción inglesa.

Edmonson señala que esta frase de apertura implica no sólo que este es el principio, sino también que esta es "source and depth of ancient lore" (1971: 3), a lo que añade que "previous translations give 'history' for 'former word' and ignore the singular pronoun" (1971:3). Edmonson traduce *tzih* como "word" a lo largo de "Primera Creación" (líneas 40, 169). Tedlock nota que *uxe* (*v xe*) se traduce literalmente como "its base" o "root" (241), lo cual es coherente con la analogía agrícola usada a lo largo de "la Primera Creación". Quizás la traducción de Edmonson ("this is the root of the former word. Here is quiché by name") es una interpretación literal de las primeras palabras del *Popol Vuh*, mientras "this is the source of the ancient lore of Quiché" comunica mejor su sentido en el inglés común, y es más cercano a la interpretación de Tedlock. Como quiera que sea, todas las versiones contienen básicamente el mismo mensaje: que los autores desean registrar, y de tal modo conservar, la herencia quiché. Comoya hemos dicho anteriormente, lo más probable es que los autores hagan esto porque los quichés deben enfrentarse con nuevas adversidades.

"La Primera Creación", después de abrir con una explicación de los propósitos de los autores al escribir el texto, afirma la importancia de su contenido. Los autores del texto enfatizan que los quiché son los "criaturas de la Madre de la Luz, los hijos del Padre de la Luz" (Edmonson 1971:8). El *Popol Vuh* es un cuento, o una historia, de los orígenes:

4 Comenzaremos entonces, las antiguas palabras,
Los principios [siembras]
Y las raíces primarias

ISSN: 1594-378X

De todo lo hecho en la ciudad quiché
La tribu de la gente quiché (Edmonson 1971:3).

"La Primera Creación" indica que este relato prolongado es

59 De cuando allá fue terminado
El nacimiento [brote]
De todo el cielo
Y tierra:
Las cuatro creaciones,
Las cuatro humillaciones,
El conocimiento
De los cuatro castigos,
La cuerda para atar juntos,
La línea para atar juntos,
La matriz del cielo,
La matriz de la tierra (Edmonson 1971:8).

Tedlock, sin embargo, omite toda referencia a matrices y humillaciones como factores complejos que requerirían largas explicaciones. Su interpretación de los factores complejos explicados detenidamente en el texto quiché es como sigue:

the fourfold siding, fourfold cornering,
measuring, fourfold staking,
halving the cord, stretching the cord
in the sky, on the earth,
the four sides, the four corners… (72).

La interpretación de Tedlock minimiza, aún más que la versión de Edmonson, el uso autorial de las metáforas agrícolas. Edmonson señala que él ha traducido *u tikaribal* como "beginnigns", aunque se trata de un término específico del contexto de la siembra (1971: 3, n. 5). Asimismo hace notar que *tzuq* y su derivado *tzuquxik* han sido traducidos como "birth" y "creation" respectivamente, pero que esta palabra es realmente el verbo "germinar" (1971: 7, n. 60, 61). En su traducción de la discusión entre las deidades sobre qué hacer con la luz y la vida –"«what if it were planted?» Then something would brighten"–, Edmonson indica más ampliamente que "«brightening» is a metaphor for the maturing corn" (1971:12, n. 193 y sigs).

"La Primera Creación" introduce en la obra los personajes que están implicados en el proceso de la creación. Como ya hemos indicado antes, esto plantea una cierta problematicidad, ya que no es fácil interpretar si hay unos pocos caracteres con varios atributos y nombres cada uno, o muchos personajes cada cual con un nombre diferente. Tedlock escribe que "la acción se pone en curso cuando los dioses que residen en el mar primordial, llamados Constructor, Modelador, Portador, Creador, Corazón del Lago, Corazón del Mar, y Soberana Serpiente Emplumada, se reunen con los dioses que bajan del cielo primordial, llamados Corazón del Cielo, Corazón de la Tierra, Rayo Recién Nacido, Rayo Crudo y Huracán" (33-34). Su interpretación del texto se lee:

Only the Maker, Modeler alone, Sovereign Plumed Serpent, the Bearers, Begetters are in the water […]
And of course there is the sky, and there is also the Heart of Sky. This is the name of the god, as it is spoken.

> And then came his word, he came here to the Sovereign Plumed Serpent [. . .] He spoke with the Sovereign Plumed Serpent [. . .] they conceived the growth, the generation of trees, of bushes, and the growth of life, of humankind [. . .] all because of the heart of Sky, named Hurricane. Thunderbolt Hurricane comes first, the second is Newborn Thunderbolt, and the third is Raw Thunderbolt
> (72-73).

La traducción de Edmonson se lee,

140 All alone the Former
And Shaper,
Majesty,
And Quetzal Serpent,
The Mothers
And Fathers
Were in the water. [. . .]

153 For indeed there is heaven
And there is also the Heart of Heaven.
That is the name
Of the deity, it is said.

157 So then came his word here.
It reached
To Majesty
And Quetzal Serpent [. . .]
163 It spoke to Majesty
And Quetzal Serpent [. . .]
175 Then they thought about the birth,
The creation
Of trees
And shrubs,
And the birth of life
And humanity . . .
183 Through him who is the Heart of Heaven,
1 Leg by name.
1 Leg Lightning is first,
And the the second is Dwarf Lightning.
Third then is Green Lightning (1971:10-12).

Este lector interpreta los carácteres implicados en el proceso de la creación del siguiente modo: hay sólo dos entidades en el mar primitivo, Majestad y Serpiente Quetzal. El Formador (*Former*), el Hacedor (*Maker*) y las Madres (*mothers*) son otros nombres para la Majestad, mientras el Configurador (*Shaper*) (y Modelador o *Modeler*) y Padres (*Fathers*) son otros nombres para la Serpiente Quetzal. El Corazón del Cielo, con su homoousión de los tres Relámpagos (Rayos), son los medios por los cuales Majestad y Serpiente Quetzal actúan.

Edmonson nota que "it may well be that these are titles or epithets rather than separate deities" (1971:6, n. 38); sin embargo este autor desecha las sugerencias de "Pohorilles y otros" de que la deidad es "singular y bisexual", a pesar de lo que dice el texto, y a pesar de que las oraciones de los modernos hablantes de quiché comiencen con "mi madre amada, mi padre amado" (1971:6, n. 40).

Es interesante notar que aunque Tedlock prefiera "humanos" para traducir la palabra *vinaq*, que Edmonson en algunos sitios da como "el hombre" (línea 174), este autor usa *tepev*

ISSN: 1594-378X

(Majestad, Soberano) como un adjetivo para *quq Kumatz* (Serpiente de Quetzal, Serpiente emplumada). Al hacerlo así, Tedlock no reconoce una dualidad en el mar primordial y postula que la creación es el resultado de la unión del agua y del cielo. La interpretación de Edmonson de la Majestad como una entidad por sí sola, no como un adjetivo describiendo la Serpiente Quetzal (líneas 159-160), ofrece al lector una dualidad primordial que se actualiza a través del Corazón del Cielo (líneas 163-193). Interpretado de esta manera, el texto sugiere una Trinidad formada por la Majestad, la Serpiente Quetzal y el Corazón del Cielo, el cual por si solo es una trinidad.

La unión de la Majestad y de la Serpiente Quetzal a través del Corazón del Cielo creó "luz y vida" (Edmonson 1971:12); esta unión causó el alba de vida (Tedlock 73). Tan contentos estaban los autores de la creación de la vida, que egoístamente buscaron "a supporter, a nourisher" (Edmonson 1971:12), "provider, nurturer" (Tedlock 73) que pudieran adorarlos y elogiarlos. Sin embargo, era primero necesario crear un ambiente apropiado. Este ambiente fue producido por un discurso divino:

215 So then this the earth was created by them.
Only their word was the creation of it.
To create the earth, "Earth," they said.
Immediately it was created.

Aunque Edmonson se haya referido previamente al incipit de la "Primera Creación" como a una "paraphrase of Genesis" (1967: 359), sucesivamente hará notar que los Mayas identificaron el discurso "con virtudes espirituales y poder para el bien y el mal" (1985a: 4). Para volver a la historia, después de crear la tierra, el ambiente apropiado, la primera tentativa de encontrar un *supporter* y un *nourisher* es la creación de los animales. Sin embargo, a pesar del agradable entorno y de las amistosas lecciones sobre como rendir alabanzas ofrecidos a ellos por La Majestad y La Serpiente Quetzal a través del Corazón del Cielo, los animales no se muestran a la altura de las circunstancias como devotos adoradores. Así que las deidades desterraron a los animales a la jungla:

414 Ya que ellos no podían aferrar su discurso entre sí.
Ya que no podía ser entendido,
Como no fue hecho de esa manera.
Y entonces su carne fue humillada.
Ellos sirvieron.
Ellos fueron comidos.
Ellos fueron matados,
Los animales que estaban aquí en la faz de la tierra
(Edmonson 1971:18).

Hubo otra discusión entre las deidades sobre como crear
443 un alabador,
Un adorador,
Un partidario
Un ayudante... (Edmonson 1971:19)

Y entonces la segunda tentativa para este final fue la creación de los hombres de barro. La gente de barro era "absorbente [...] empapada [...] húmeda [...] desmigándose" (Edmonson 1971:19); ellos fueron "rápidamente disueltos en el agua" (Tedlock 79). Así se frustró el segundo intento de creación.

Entonces Former y Shaper deciden consultar con Xmucane y Xpiacoc (Coyote Cazador, casamentero, Abuela de la Luz) debido a sus poderes divinatorios. La Majestad y la Serpiente Quetzal se unen a través de Corazón del Cielo a fin de relacionarse con estos videntes (adivinadores, videntes; Edmonson nota que *hiq' vachinel* se refiere a adivinadores proféticos, quienes eran adivinadores con una segunda vista que les permitía "ver a distancia" [1971: 17, n. 402, y p. 20, n. 498]), y el Sacerdote del Sol (daykeeper), prometiendo que a cambio de su ayuda ellos también serían invocados y recordados.

El Sol (Former) y Shaper sembraron entonces semillas de maíz y *t'zite* (árbol de coral) ante los Sacerdotes del Sol hasta que las semillas, las abuelas y los abuelos, les hablaran. Una relación paralela puede ser notada aquí, ya que cuando el maíz y el tz'ite se unen, también lo hacen el Sol y Shaper. La unión de El Sol y Shaper otra vez se realiza a través del Corazón del Cielo, cuya palabra causa la creación de muñecas de madera (que era la forma sugerida por los videntes lejanos para el futuro de los adoradores).
Pero por desgracia los seres de madera, tampoco consiguieron cumplir lo que se les pedía y fue determinado que:

637 They had no hearts
And they had no minds.
They did not remember their Former
And their Shaper.
In vain they walked
And crawled around.
They did not again recall him who is the Heart of Heaven
And so they fell there (Edmonson 1971: 24).

Como castigo por no reconocer a sus creadores, la gente de madera sufrió la tercera humillación (Tedlock 84), la tercera destrucción de partidarios y adoradores insatisfactorios por parte de las deidades:

673 Entonces su inundación fue inventada por el Corazón del Cielo.
Una gran inundación fue hecha, y descendió en las cabezas
De aquellos que eran muñecas
Quiénes fueron esculpidos de la madera (Edmonson 1971: 26).

Después de un aterrador alzamiento de entidades malignas como Extractores de Ojos, Murciélagos Asesinos, Jaguares Hambrientos, lluvias torrenciales y amonestaciones violentas de sus instrumentos domésticos y de sus animales, la gente de madera casi fue eliminada. Los pocos que lograron escaparse son los monos en los árboles de hoy en día, dejados como un recordatorio de las insuficiencias de la tercera tentativa de las deidades en la creación de un partidario, un ayudante.

La historia que Edmonson ha llamado "la Primera Creación" es el capítulo que abre el *Popol Vuh*, que se extiende a las tres primeras tentativas de las deidades para crear seres que los adorasen como ellos deseaban, y finaliza con la destrucción del tercer intento, el de los muñecos de madera. En vez de lanzarse a la cuarta historia y tentativa finalmente acertada en la creación de partidarios y ayudantes, el texto se desvía en cuentos de los descendientes de Xmucane y Xpiacoc tanto en la tierra como en mundo inferior. Edmonson agrupa estos mitos, por alguna razón, bajo los títulos "Segunda" y "Tercera Creaciones." "La Cuarta Creación" describe la formación acertada de adoradores, los seres humanos, a partir del maíz amarillo y blanco. Esto marca la fundación de tres grandes linajes quiché (Cauecs, Greathouses, y Señores

ISSN: 1594-378X

Quichés). El resto de la "cuarta creación", casi la mitad del texto, detalla su historia hasta el tiempo de la conquista española.

APÉNDICE I

Caracteres

A) Entidades del agua primordial

Majestad =
Formador, Madre de Luz, Madres, Portador, Corazón del Lago, Inspirador (Edmonson nota que este último término puede reflejar una mala traducción de *abanel* [inspirado], por *alanel* [portador] [1971:8, n. 79]), Sol.

Serpiente de Quetzal =
Formador, Padre de la Luz, Padres, Engendrador, Corazón del Mar, Animador. Edmonson nota que Q'uq' Kumatz es "la forma quiché de Quetzalcoatl, literalmente traducido" (1971:4, n. 24).

B) Corazón de Cielo/Corazón de Tierra

1 Relámpago de Pierna:
Edmonson nota que 1 Relámpago de Pierna es "seguramente un nombre de un calendario, pero no en Quiche" (1971:11, n. 184). En esta misma nota él rebaja como "ridícula" la traducción de Hu r Aqan para la palabra inglesa "Huracán."

Relámpago enano
Relámpago verde

C) Los videntes lejanos

Los videntes lejanos son los antepasados, quienes hablan a las deidades a través de sus representantes: maíz y frijoles *tz'ite*. Una lista de términos que apropiadamente evocan a los videntes lejanos puede ser encontrada en el Apéndice II.

D) Los Sacerdotes de Sol

E) Animales monstruosos

Extractores de Ojos
Murciélagos Asesinos
Jaguar que está al acecho
Jaguar Despierto

APÉNDICE II

Identificación de Edmonson de los Manuscritos Quichés del *Popol Vuh:*

15vo C 'Manuscrito de Utatlan'. " hipotético jeroglífico del manuscrito del cual pueden haberse derivado las partes del texto".

? 1550-55 'Manuscrito del Quiché.' Manuscrito original descubierto y copiado por Francisco Ximénez en Chichicastenango, ahora perdido.

? 1720 'Manuscrito de Chichicastenango.' Copia del manuscrito hecho por Francisco Ximénez en Chichicastenango, ahora perdido.

? 1734 'Manuscrito de Rabinal.' Copia de manuscrito hecho por más de una persona y añadido al manuscrito de Francisco Ximénez *Arte de tres lenguas: Cakchiquel, Quiche y Zutuhil* (112 folios), que comienza 'Empiezan las historias del orígen de los indios de esta provincia de Guatemala. Colección Ayer, Biblioteca de Newbery, Chicago.

? 1850 'Manuscrito de San Carlos.' Copia del manuscrito hecho por Juan Gavarrete, en la Universidad de San Carlos, Guatemala, ahora perdida" (Edmonson 1971:258).

APÉNDICE III

Traducciones del *Popol Vuh* de Quiché:

[F. XIMÉNEZ] K. SCHERZEr
[1703] 1857. *Las historias del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*. Viena.

[F. XIMÉNEZ] J. GAVARRETE
[1703] 1872-73. *Popol el-Buj*, Sociedad Económica de Guatemala: 3.

[1703] 1894-96. *Popol Vuh*, Educacioncita: 3.

[1703] 1919-21. *Popol Vuh*, Centroamérica: 11-13.

C. BRASSEUR DE BOURBOURG
1861. *Popol Vuh: le Livre sacré y les mythes de l'antiquité américaine (avec les livres héroiques e historiques des Quichés)*. París.

N. ELIESER POHORILLES
1913. *Das Popol Wuh*. Leipzig.

G. RAYNAUD
1925. *Les dieux, les héros y les hommes dans l'ancien Guatémala d'après le Livre de Conseil (Popol Vuh)*. París.

J. CALDERÓN VILLACORTA y F. RODAS
1927. *Manuscrito de Chichicastenango*. Guatemala.

L. SCHULTZ SCHULTZE-JENA
1944. *Popol Vuh: Das heilige Buch der Quiché-Indianer von Guatemala*. Stuttgart y Berlín.

A. RECINOS
1953. *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.

D. BURGESS y P. XEC
1955. *Popol Wuj*: Texto de R.P.F. Ximénez. Quezaltenango.

R. KINZHALOV
1959. *Popol' Vukh; Rodoslovnaia Vladyk* Totonikapanp: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR. Moscú-Leningrado.

W. CORDAN
1962. *Das Buch des Precios*. Dusseldorf-Koln.

ISSN: 1594-378X

J. CALderón Villacorta
1962a. *Popol Vuh*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública.

M. EDMONSON
1971. *The Book of Counsel: The Popul Vuh of the Quiché-Maya of Guatemala*. New Orleans: Tulane University of Louisiana, Middle American Research Insititute.

D. TEDLOCK
1985. *Popul Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*. New York: Simon and Schuster.

Bibliografía

Fuentes Primarias

EDMONSON, M. (1971) *The Book of Counsel: The Popul Vuh of the Quiché-Maya of Guatemala*, New Orleans, Tulane University of Louisiana, Middle American Research Insititute.

TEDLOCK, D. (1985) *Popul Vuh: The Definitive Edition of the Mayan Book of the Dawn of Life and the Glories of Gods and Kings*, New York, Simon and Schuster.

Fuentes Secundarias

CARMACK, R. (1973) *Quichean Civilization: The Ethnohistoric, Ethnographic, and Archæological Sources*, Berkeley, University of California.

EDMONSON, M. (1967) "Narrative Folklore", *Handbook of Middle American Indians*, Volume 6: Social Anthropology, R. Wauchope, general ed. M. Harrison, associate ed., Austin, University of Texas.

—— (1985a) "Introduction" *Supplement to the Handbook of Middle American Indians*, Volume 3: Literatures, V. Reifler Bricker, general ed., M. Edmonson, volume ed., Austin, University of Texas.

EDMONSON, M. (1985b) "Quiché Literature." *Supplement to the Handbook of Middle American Indians*, Volume 3, Literatures, V. Reifler Bricker, general ed., M. Edmonson, volume ed., with assistance of P. Andrews, Austin, University of Texas.

ENGLAND, N. (1987) "Review of Supplement to the Handbook of Middle American Indians, Volume 3: Literatures", *American Anthropologist*, 89.

Il corpo *del* testo, il corpo *nel* testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás

ANTONELLA RUSSO
Università degli Studi di Salerno

> Creo que comprendí de súbito que la escritura es un cuerpo lleno de órganos de todas las medidas, quizá por eso antiguamente los libros se encuadrenaban en piel. Decidí entonces que yo necesitaba un cuerpo de aquel tipo, y que debía, pues, ponerme a escribir en seguida para colocar mis riñones y mi hígado y mi corazón fuera de mí, sobre una hoja de papel que debidamente encuadernada junto a otras diera lugar al surgimiento de una anatomía fisiológica y patológica. Necesitaba esa anatomía antes de ir colcando otras cosas y decidí que la levantaría sobre el papel del estado para que tuviera mucho cuerpo.
>
> La escritura es un cuerpo complejo, aunque vertebrado en torno a una obsesión o dos, como la vida.
>
> Juan José Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible.*

In principio fu *Cerbero son las sombras*. A seguire *Papel Mojado*, *Letra muerta*, la *Trilogía de la Soledad*, via via, fino ai più recenti romanzi neofantastici. La scrittura, per un politropo come Juan José Millás, nasce e resta elemento fondante e costante, capriccioso ma devoto compagno di partenze, battaglie, ritorni e nostalgiche anabasi. Molto si è detto di questa caratteristica postmoderna della letteratura, che spesso riflette su sé stessa, si cita, si propone come vero *leit motiv* di un'opera. Gonzalo Sobejano (1987), in un suo studio dedicato proprio allo scrittore valenziano, sostiene che "las mejores novelas españolas contemporáneas tienden a unir íntimamente la escritura de una aventura con la aventura del acto mismo de escribir".

In Millás, la manipolazione del corpo del testo, a tratti anche violenta, è evidente: smontato dall'interno, l'artefatto è un fantoccio che raccoglie in giro i propri pezzi e li assembla al momento, sbaglia le giunture, incastra un braccio lì dove era una gamba. Come se nel bel mezzo di una sintesi cubista i segmenti atti a ricostituire la forma venissero improvvisamente scambiati, andassero perduti, ritrovati, anarchicamente reintegrati. Tuttavia la natura illusoria ed effimera della *ficción* non è certo una scoperta millasiana o post-moderna. L'intera storia del romanzo in quanto genere si dipana, in realtà, tra due poli, oscillando tra un'esigenza di rispecchiamento della realtà, di *mimesis* pura, e la consapevolezza di non essere altro che l'elaborazione di un artificio. Il *Chisciotte,* primo grande romanzo del cosiddetto "filone europeo occidentale"[1], proprio mentre si colloca alle origini del romanzo moderno,

[1] La critica anglosassone, basti pensare al Watt di *Le origini del romanzo borghese,* ha teso ad affermare la rilevanza del *novel* inglese, da Defoe a Fielding, nel processo di fondazione del romanzo, relegando il *Don Chisciotte* a opera isolata e "premoderna", che ha svolto semplicemente ruolo preparatorio nella storia del genere. A ripercorrere le tappe di questa *destronización* e confutarne gli argomenti vi è, tra gli altri, un interessante saggio di J. Ramón Resina, 2002.

Antonella RUSSO, "Il corpo *del* testo, il corpo *nel* testo: scrittura e ossessione nella narrativa di Juan José Millás", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 171-185.

instaurando il modello realistico, è già anti-modello, parodia di sé stesso, metaletteratura[2]. Fin dall'inizio della seconda parte, l' *hidalgo* viene a sapere dal baccelliere Carrasco che "andaba ya en libros [...] con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*" e Sancho è costretto a farsi "cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió". E già un secolo prima, quasi nell'anonimato, Francisco Delicado si faceva personaggio della sua *Lozana Andaluza,* incontrando direttamente i protagonisti della vicenda, informandosi sulle loro condizioni e finendo addirittura per essere invitato a pranzo a casa della *puta cordobesa* (Perugini, 2003). Senza arrivare a negare, dunque, la novità che risiede nella programmatica messa in scena della scrittura che caratterizza il romanzo postmoderno, si dovrà d'altra parte tenere a mente che, fin dalle prime prove, il romanzo, proprio come un bambino, si guarda già allo specchio e, mentre gioca con la sua immagine riflessa, si ri-conosce. Prende coscienza di sé e si mostra al lettore come artefatto, che accoglie al suo interno altri artefatti. Il corpo del testo, alla pari di quello umano, è in Millás puntualmente denudato e reso visibile nelle sue strutture essenziali, talora in un intento di narcisitica celebrazione talaltra per segnalare la profonda crisi in cui sia l'uomo che il testo si trovano a brancicare. Allo strappo del testo, infatti, corrisponde la lacerazione del tessuto connettivo umano: emiplegico, distratto, irreale, il corpo sceglie di ricucirsi e ristrutturarsi in un testo smantellato e a sua volta rabberciato.

Tutto comincia da un nero scantinato madrileno, dove l'anonimo protagonista dell'opera prima di Millas si è rifugiato dopo essere scappato di casa. Qui prende forma la sua "confesión infernalmente desolada" (Sobejano, 1996), dolorosa ricostruzione degli avvenimenti che sono seguiti al trasferimento della sua innominata famiglia dall'originaria città costiera alla periferia madrilena di fine anni quaranta.

Un esordio inaspettato per il giovane Juan José, allora impiegato in Iberia, un romanzo epistolare, il suo, per niente acerbo e, anzi, frutto già succoso che contiene *in nuce* molti dei grumi tematici intorno ai quali si coagula tutta la narrativa del Millás maturo: memoria, solitudine, alienazione, compulsione. Perlustrare dolorosamente e con rassegnazione il tumultuoso universo dei ricordi, scandagliarlo con la feroce acribia di chi cerca nel passato la conferma tanto precoce quanto inevitabile di un *fracaso* futuro: questa l'operazione angosciante a cui il protagonista-narratore di *Cerbero* si dedica continuamente. Per iscritto. In una lunga lettera indirizzata al padre e mai spedita, nella quale l'intento iniziale della *carta de amor* si presta a *coups de pinceu* decisi, ora da *cuento de horror,* ora da romanzo di de-formazione, ora da *novela de la posguerra.*

"Papeles que cada día crecen" (Millás, 1975: 81), le memorie del protagonista di *Cerbero* impongono fin dall'inizio la scrittura quale *ubi consistam* della narrativa di Millás. Il processo di articolazione del testo è già qui pienamente autocosciente, con riferimenti puntuali alle tappe del suo svolgimento da parte del narratore, che arriva a paragonare simbioticamente l'espansione del racconto-confessione all' inevitabile processo di crescita e degenerazione dell'uomo:

> Pues ya ves cómo los ciclos se cumplen y las generaciones se suceden sin que llegue a nuestros sentidos otro olor que no sea el de la descomposición misma de la ruina que nos viene trabajando […] También del mismo modo podríamos hablar de estos papeles que cada día crecen, y en su crecer van perdiendo el sentido y la utilidad que yo les había asignado, pues lo que quiso ser un ardid para recuperarte de de manera distinta a como nos tuvimos, ya no es más que un monólogo sin pudor, en el que lo inconfesable inunda de principio a fin cada hoja de papel, como un pozo negro que se desborda llegando con su mal olor hasta los límites del ambiente que me vive. (Millás, 1975: 81)

[2] Come sottolinea Linda Hutcheon (1980: 5), "For Aristotele, diegesis was part of mimesis. Cervantes too saw this, and neatly demonstrated that in the novel form the narrative act itself is, for the reader, part of the action".

ISSN: 1594-378X

Più volte il filo della narrazione è volutamente interrotto, lasciando spazio a lunghe riflessioni sulla desolata condizione della *ex-sistentia* umana, per poi essere riannodato nelle sue estremità lì dove era stato reciso, in un' aperta messa in scena dei meccanismi che regolano il processo di scrittura:

> Pero cojo de nuevo el hilo de la historia, pues no quisiera darte antes del tiempo los datos del presente que me han colocado en esta situación en la que el transcurrir del tiempo ocupa el lugar que en la vida de los otros ocupan los hechos cotidianos. Y así recuerdo que desperté aquel día. (Millás, 1975: 83)

Forte è anche la tentazione di abbandonare il proprio lavoro: "renunciar a lo escrito y comenzar de nuevo"(Millás, 1975:154). Tuttavia, la scrittura prende ben presto il sopravvento ed il protagonista di *Cerbero* giunge ad un punto in cui non può smettere di raccontarsi, pena l'abbattersi sul mondo di qualche terribile calamità: "En las últimas hora no he parado de escribirte, padre. Temo que al dejar el lápiz suceda una catástrofe. Además, esto ha crecido ya lo suficiente como para frenarlo ahora"(Millás, 1975: 190).

La liberazione finale dal vortice del testo arriva contestualmente alla condanna definitiva, quando il protagonista sente avvicinarsi le voci dei nemici ed è costretto ad arrendersi senza poter opporre resistenza: "enseguida voy a ser atrapado en las redes de quienes me persiguen"(Millás, 1975: 191). Poche righe prima, la lettera al padre si era conclusa in modo perfettamente circolare, con la ripetizione della formula iniziale: "Querido padre: es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad. Ya conoces el resto"(Millás, 1975: 190).

Il protagonista di *Cerbero son las sombras* è il primo di una lunga stirpe di personaggi millasiani che, per mestiere o per velleità, costruiscono e si ricostruiscono nel testo. In *Letra muerta*, quinto romanzo dell'autore, la narrazione è affidata al livoroso *hermano Turis*. Reclutato da una fantomatica setta eversiva per una missione speciale all'interno di un monastero, questi scopre troppo tardi di essere invece finito in un tranello: la *Orden* non è altro che un'appendice della Chiesa stessa, incaricata di cooptare con l'inganno ministri del culto. In bilico tra la necessità di con-fondersi alla comunità e l'appassito desiderio di ribellarsi, Turis redige il suo accurato *informe*. *Letra muerta,* sì, ma non così tanto da sottrarsi all'attenzione meticolosa del suo autore. Nonostante consideri che i suoi quaderni non abbiano un destinatario all'infuori di sé stesso, Turis, infatti, si preoccupa di come articolare "la recuperación de esta letra muerta, más muerta ahora que nunca":

> Tengo la impresión de estar resultando algo confuso, pero no por eso dejo de hablar de mí o de lo que me pasa. Lo que quería decir es que o bien actúo o bien reflexiono; lo que me resulta difícil es hacer las dos cosas al mismo tiempo (Millás, 1983a: 98-99).

Ma la consapevolezza del narratore va oltre. Egli è pienamente cosciente di essere e, contemporaneamente, doversi costruire nel racconto, arrivando a percepire come problema la differenza temporale, l'angolo di sfasamento, con cui la scrittura raggiunge la vita:

> He escrito ya un cuaderno de letra pequeña y apretada. Trabajo con un bolígrafo negro, de trazo grueso, que bajo la presión de mis dedos hace pequeños surcos en el colchón de hojas encuadernadas. Sobre estos surcos se deposita la tinta negra en una operación que es simultánea, aunque por razones de incapacidad he de narrarla de forma sucesiva (Millás, 1983a: 62).

Tuttavia è con *Papel mojado* che Millás, inaugurando per altri versi una nuova fase della sua scrittura, mette apertamente il lettore di fronte ai meccanismi di articolazione del testo e alle sue possibilità di manipolazione. Il romanzo si presenta come un giallo da manuale: il *gacetillero* Manolo García Urbina rivede a distanza di molti anni l'amico Luis Mary, amato e odiato termine di paragone intorno a cui ha costruito gran parte della sua giovinezza. Un mese più tardi, una telefonata notturna di Teresa, la donna contesa dai due amici, lo avvisa della morte dell'uomo. Un suicidio che, però, ha tutta l'aria di nascondere qualcosa. È così che prende il via l'indagine di Manolo G. e, insieme ad essa, inizia a strutturarsi quel *papel mojado* che altro non è se non il testo che questi si propone di scrivere per raccontare i particolari della vicenda e che noi stessi leggiamo. Luis Mary è sempre stato, secondo l'amico, un tipico *personaje de novela* e, in questo modo, finisce per diventarlo sul ser

> Lo voy a meter en una novela; en ésta que ahora mismo, en esta tarde de otoño, comienzo con un ritmo febril [...] Y la voy a escribir por dos razones. Primera: porque sospecho que mi amigo Luis Mary no se suicidó, sino que fue asesinado por alguna razón que me propongo descubrir. Segunda: porque si en el curso de esta investigación me llegara a ocurrir algo desagradable, la policía podría encontrar en estos papeles alguna pista de importancia para capturar al doble asesino. (Millás, 1983b: 9-10)

Da parte sua, Manolo Ge è perfettamente cosciente di essere l'autore ed il personaggio di un poliziesco e si cala perfettamente nella parte[3]. Quando il gioco diviene troppo duro per continuare a gestirlo da solo e l' *informe* difficile da redigere, Manolo Ge si rivolge alla polizia e consegna nelle mani dell'ispettore Bértolo Cárdenas la "novela a medias que él debería ayudarme a terminar"(Millás, 1983b: 101) La risoluzione dell'enigma è affidata proprio a quest'ultimo: il *coup de théâtre* con cui rivelerà il nome dell'assassino non sconvolgerà solo i personaggi ma l'assetto stesso del racconto. Il "vero" autore del romanzo-resoconto, infatti, non è Manolo Ge ma il defunto Luis Mary: nello stesso momento in cui scopre l'identità dell' assassino, l'ispettore-critico letterario riscrive i termini del paradigma scrittore-narratore-personaggio:

> Usted necesitaba que su amigo se muriera, no ya para escribir una novela, sino para ser alguien simplemente. No abundaré en esa idea que está presente a lo largo de todo el relato. Sin embargo, el azar le hizo un favor gracias al cual descubrió que, si su amigo moría, ni siquiera necesitaría escribir esta novela, porque ya estaba escrita. Se lo diré de otro modo: esta novela en la que usted y yo hablamos ahora mismo fue escrita por su amigo Luis María Ruiz. (Millás, 1983b: 136)

È singolare che la scoperta dell'assassino avvenga proprio attraverso la lettura dell'*informe* in cui, con la perizia del critico letterario, l'ispettore ritrova degli indizi a carico del colpevole. Prima di essere ucciso da Manolo, Luis Mary aveva già concluso il romanzo, quello stesso in cui ora, come sottolinea l'ispettore, "nos encontramos usted y yo en una comisaría de Madrid"(Millás, 1983b: 137), ponendo sé stesso nei panni del personaggio-morto e l'amico in quelli del protagonista-narratore- assassino. Un carcere di cellulosa dovrebbe attendere il nostro Manolo G., ma la *ficcionalidad* scoperta del testo prevede per lui una pena diversa: "irá de una novela a otra como un Caín imaginario, despojado de la realidad y de sus

[3] Sono continui i riferimenti a come dovrebbe comportarsi il protagonista per aderire al modello romanzesco in cui "si sta scrivendo". Come nel precedente *Visión del ahogado*, Millás torna a riflettere sui materiali che costituiscono l'identità di intere generazioni di spagnoli in quegli anni: in particolare sul cinema americano, la musica latinoamericana e certa letteratura "nazionalpopolare" che promuovono dei veri e propri modelli di comportamento sociale ed amoroso.

ISSN: 1594-378X

adherencias"(Millás, 1983b: 138). Del resto, anche la carriera professionale dell'ispettore Cárdenas è agli sgoccioli e termina con questo capitolo.

In *Papel mojado*, la scrittura di Millás è ormai onnivora, avida divoratrice dell'agilità tipica del romanzo giallo ma anche partecipe del dibattito contemporaneo sulla autoreferenzialità dell'artefatto letterario. L'uso parodico dei moduli narrativi del poliziesco, infatti, ha il sapore di postmoderna messa in discussione del genere, che funziona qui come *molde,* struttura portante della trama ma allo stesso tempo pretesto per la problematizzazione di temi che vanno al di là di essa. L'*anagnorisis* finale non rappresenta semplicemente la soluzione del *murder mistery* ma colloca il romanzo su un piano diverso, ponendo al centro della riflessione il tema della scrittura e della *autoría*, vero movente del delitto e fondamentale preoccupazione in questa fase della narrativa millasiana. Lungi dall'essere morto, come profetizzava Roland Barthes (1968), l'autore-scrittore è qui presenza viva, quasi ipertrofica, che si proietta sul testo nelle sue varie possibilità. Moltiplicato e letteraturizzato, in un gioco di rimandi labirintici che risponde alla volontà di riflettere sulle modalità stesse della scrittura, questi diviene personaggio a tutti gli effetti. Nel caso di *Papel mojado*, non solo si sdoppia ma si fa letteralmente in tre, dimostrando, per dirla con Adorno (1979 [1974]: 42), di voler deliberatamente "ferire la forma", prendendo le distanze dalla "menzogna dell'esposizione".

Con il successivo *El desorden de tu nombre*, Millás affonda definitivamente il bisturi nel corpo complesso della scrittura, incurante di mostrare le viscere non sempre limpide e i meccanismi, a volte perversi, che la governano. Qui il romanzo non si limita a "specchiarsi" per prendere coscienza di sé ma finisce per innamorarsi della propria immagine restituita: è Narciso ed insieme Eco, segno visivo riflesso ma anche *imago vocis* che si riverbera a più livelli nel testo. Spesso frettolosamente archiviato con la mortificante etichetta di *novela light*, il sesto romanzo di Millás, al di là della prosaica vicenda del triangolo amoroso, è il risultato di un'articolata *variatio* sui temi della scrittura e della *autoría.* Il protagonista, Julio Orgaz, è un quarantenne qualunque con all'attivo una carriera dirigenziale in una casa editrice madrilena e una serie di confuse vicende sentimentali. Divorziato ormai da anni e deciso ad impersonare il ruolo del padre assente, frequenta con regolarità uno psichiatra, Carlos Rodó, e finisce per avere inconsapevolmente (ma non troppo) una relazione segreta con la moglie di quest'ultimo.

Un salario sufficiente ed un certo riconoscimento sociale non apportano il piacere che ci si aspettava: incaricato per lavoro di valutare le qualità del giovane scrittore Orlando Azcárate, Julio si rende conto che "triunfar, tal vez, era escribir" (Millás, 1986: 62) e che, invece, i suoi continui avanzamenti di carriera non hanno fatto altro che distoglierlo da questo proposito. Il suo progetto è ardito: "escribir una novela donde lo que ocurre y lo que no ocurre se articulen formando un solo cuerpo" (Millás, 1986: 63).

Julio, in realtà, è uno scrittore del tutto anomalo: le sue storie prendono forma esclusivamente nel pensiero, anche se egli le considera *novelas* a tutti gli effetti:

> para mí poseen cierto grado de existencia, como si, una vez pensadas, comenzaran a desarrollarse a espaldas de mi voluntad, o como si alguien estuviera escribiéndolas por indicación mía en ese otro lugar que yace oculto bajo los sucesos de la vida diaria. (Millás, 1986: 136)

La trovata metaletteraria di Millás è arguta: Julio non è solo il protagonista della vicenda, ma anche il suo autore immaginario, che si diverte a proiettare fuori da sé, a oggettivare su una sagoma fittizia, il proprio ideale dell'io, con tutte le aspirazioni che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto compiersi. Ma fino a che punto l'uomo seduto al tavolino di casa Orgaz è solo una rappresentazione di Julio? Non sarà che Millás, ad un certo punto, decide di farsi personaggio, entra nella diegesi e si compiace di scriverglielo lui il romanzo? Chissà. Siamo dentro un meccanismo di rifrazioni imperfette, in cui i confini tra la cosa in sé e

la sua rappresentazione, tra il personaggio e lo scrittore, non sono così netti[4]. Come due immagini situate ciascuna di fronte alla lastra di uno specchio girevole, rischiano di scambiarsi la facciata e finire l'uno nella posizione dell'altro:

> A veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho mismo de escribir [...] Ese escritor es el que sabe las cosas que yo ignoro, pero que me conciernen. Y, en consecuencia, es el único ser capaz de articular estos aspectos parciales dentro de un cuadro más significativo. Por otra parte, pienso que la relación entre ese escritor y yo puede invertirse en cualquier momento [...] A lo mejor un día me levanto y comienzo a ocupar su sitio en mi mesa de trabajo y narro cómo nuestro sujeto se despierta y se lava los dientes y le da de comer a su canario, y cómo luego atraviesa la jornada entre la eficacia profesional y las intrigas del despacho. Y cómo, en fin, se defiende del terrorismo de la existencia cotidiana leyendo novelas de otros y perpetrando maravillosos adulterios, con los que entra en contacto con el mundo de los desaparecidos, de los muertos. (Millás, 1986: 65-66)

Ancor più che in *Papel mojado*, la scrittura è, in *El desorden de tu nombre,* materia d'intreccio, in misura finanche maggiore rispetto alla trama di *amor y muerte* che coinvolge lo psicanalista, sua moglie e Julio. Il tema si riempie di carne e sangue, dando vita al secondo triangolo del romanzo, i cui protagonisti sono tre scrittori. Al centro, o meglio, sul lato più lungo, si colloca naturalmente Julio, "el que nos escribe, el que nos narra" (Millás, 1986: 74), protagonista e allo stesso tempo autore immaginario (ma non troppo) del romanzo che leggiamo. Accanto a lui, due personaggi che rappresentano al tempo stesso due possibilità, due modi di vivere la scrittura. Ricardo Mella è un vecchio compagno di studi che indossa moderne giacche stropicciate e vive nel lusso accanto a sua moglie, grazie alla sua attività di giornalista e romanziere di successo. L'essenziale, l'abisso della scrittura? "Yo escribo novelas de aventura en las que salen abismos y acantilados y desfiladeros, pero eso otro que dices tú no lo he usado nunca" (Millás, 1986: 157).

Orlando Azcárate, invece, è un giovane e sprezzante scrittore di talento, autore della raccolta di racconti *La vida en el armario*, che Julio è chiamato a valutare per decidere su un' eventuale pubblicazione da parte della casa editrice in cui lavora. L'invidia nei confronti di quest'ultimo fa sì che Orlando si trasformi in un vero e proprio induttore: dopo averli apertamente stroncati tacciandoli di frivolezza e banalità, Julio legge a Laura alcuni racconti del giovane, spacciandoli per suoi e, infine, prende spunto dai motivi che presentano - *éxito, adulterio, asesinato*- per scrivere qualcosa di molto più complesso: un romanzo, questo romanzo.

> Necesitaba un desagravio, una satisfacción. Entonces observó su mesa de trabajo y se imaginó escribiendo esa novela que Orlando Azcárate habí llamado vaudeville. Cuando el paciente advierte que se ha enamorado de la mujer de su psicoanalista decide matarlo con la complicidad de ella. Es un crimen sencillo y verosímil. Lo asesina durante una sesión y su mujer se encarga de hacer desaparecer su historial en el fichero. No era un vaudeville, era una historia dura, apasionante, que ya empezaba a resolverse en su cabeza. ¿Qué mejor venganza que escribir una buena novela? (Millás, 1986: 104)

La rivalità tra i due scrittori è anche, come sottolinea acutamente Sobejano (1992: 320), una lotta tra due generi letterari, una "pugna que a lo largo de la obra se entabla entre el cuento

[4] In un'intervista in cui gli si chiede apertamente "¿Quién escribe esta novela?", Millás risponde: "Nunca sabemos quén escribe una novela. Sabemos quién es el instrumento, y apenas conocemos al narrador. El instrumento es el escritor. En narrador es un sujeto simpre ambiguo, incluso en aquellas ocasiones en que el punto de vista está muy claro. Pero nunca sabemos quién escribe una novela". Cfr. J. M. Marco, 1988: 25

ISSN: 1594-378X

y la novela"[5]. Sull'asse primario della *fabula,* si innestano man mano i riassunti di nove racconti, sei dei quali sono di Orlando Azcárate, gli altri di Julio. Il romanzo, che ha sempre avuto il vizio del cannibalismo, li ingurgita e li ingloba tutti: *El desorden de tu nombre* si trasforma in *cuento de cuentos.*

Ora, il lettore poco avveduto sarà libero di leggere questa rivalità come un avvincente ma marginale elemento di contorno, un'espansione rispetto al nucleo dell'azione. La *sencillez compleja* del romanzo lo consente. Ma una lettura attenta del testo trasformerà l'interpretazione in un vero e proprio *rompecabezas*. Un cubo di Rubik. Ogni storia, ogni personaggio, ne richiama un altro, come i quadratini identici per forma e colore del famoso gioco. Tutto è pensato secondo una logica quasi matematica. Un ordine perfetto che Millás si è divertito prima a fare e poi disfare: ne sistemiamo uno e ne resta fuori un altro.

In quest'ottica, non solo il testo, ma anche i suoi componenti minimi, anche il linguaggio diviene un'architettura da scomporre e ricomporre: è possibile rompere la catena grafica ed intimare nuove combinazioni alle parole o inaudite successioni alle lettere. Il disordine del nome a cui allude il titolo non si riferisce, infatti, unicamente alla sovrapposizione Laura-Teresa. Il cognome di quest'ultima, Zagro, costituisce un palindromo perfetto di quello di Julio, Orgaz. La prima sillaba di Orlando e di Azcárate danno quasi Orgaz. E non sfugge neanche l'assonanza tra Carlos Rodó e Ricardo Mella. Laura, poi, in alcune pagine del suo diario che vengono riportate nel testo, usa lettere e parole come i mattoncini di plastica delle costruzioni: le incastra tra loro e si diverte a creare anagrammi e *blends:*

> En realidad he abierto el diario para anotar que la mezcla de amor y sexo da semor y axo; la de Príncipe de Vergara Vércipe de Pringara; la de Julio mío, milio Juo; la de tumor maligno, mamor tuligno; la de tumor benigno, bemor tuligno; la de amor secreto, semor acreto [...] Si consiguiera escribir con alguna disciplina creo que podría tejer y entretejer las palabras con la misma habilidad con la que entremezclo la lana o el perlé. (Millás, 1986: 95-96)

L'evoluzione stessa del romanzo sembra essere il risultato di un processo combinatorio, in cui Julio pone apertamente il problema di "come continuare", prospettando quattro diverse soluzioni, corrispondenti ad altrettante possibili conclusioni da incastrare nella struttura già messa in piedi.

Il finale si gioca sul filo inquivocabile della metafinzione che rimette circolarmente all'inizio, modificando bruscamente l'orizzonte d'attesa del lettore e costringendolo a rivedere i confini tra realtà e finzione, verosimiglianza e spudorata trasgressione della convenzione. In un aperto omaggio al *topos* del manoscritto ritrovato, per Julio basta un pensiero al romanzo immaginario di cui è creatura e creatore, ed è fatta. *Incipit* ed *explicit* si chiudono l'uno dentro l'altro:

> Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre.* (Millás, 1986: 188)

[5] Il tema della tensione fra generi narrativi in Millás richiederebbe un trattamento a sé. Lo scrittore stesso sottolinea l'acume della riflessione di Sobejano. Cfr. P. Cabañas, 1998, p. 114: "La fantasía que uno tiene siempre es que un libro de cuentos sea una novela secreta, del mismo modo que la fantasía respecto a la novela es que sea un conjunto de cuentos, que es lo que, en alguna medida, es *El desorden de tu nombre* y que está algo presente también en *Tonto.* Estas tensiones entre ambas categorías las explicó muy bien Sobejano en un artículo sobre *El desorden*, en el que habla del duelo existente en esa obra entre cuento y novela. Esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más".

Undici giorni e una notte per intrecciare e portare a compimento i due assi fondamentali del romanzo: le vicende del trio amoroso Julio- Laura- Carlos e la silenziosa avventura della scrittura di cui è protagonista l' uomo misterioso seduto al tavolino di casa Orgaz. Da un lato gli ingredienti di un buon vaudeville, dall'altro il gioco metaletterario, non del tutto inedito, del romanzo che sembra farsi da sé[6]. Il processo di scrittura del romanzo è messo in moto dalla lettura di una serie di racconti altrui, con i quali il protagonista-scrittore si propone di competere, dando vita a un' opera il cui progetto viene ampiamente discusso in privato e con i personaggi, finché l' intero processo- il narratore impersonale extradiegetico, la lettura dei racconti dell'altro autore, la scrittura del romanzo, le riflessioni e i dialoghi sul processo di composizione- finisce per essere la sostanza del romanzo che compriamo e leggiamo con il titolo di *El desorden de tu nombre.* Un bricolage letterario che si serve di materiali cata-rinfrangenti, intessendo originalità, metanarratività, pluralismo e intertestualità, in una serie di *mise en abyme* di modelli di rappresentazione e scrittura della realtà.

Nei successivi romanzi della *Trilogía de la soledad*, la scrittura costituisce sempre una trama soggiacente e quasi mai secondaria. Costruiti su precisi giochi di simmetrie in cui lo scrittore si diverte ad inserire sempre un elemento che *no encaja*, questi testi tendono ad unire le vicende dei protagonisti alle peripezie della scrittura: l'artefatto si avvita su sé stesso, si riflette, si guarda allo specchio orgoglioso, rimirando estasiato le cicatrici e i punti di sutura. "Escribo ergo sum"sembra essere il motto dei protagonisti di *La soledad era esto* e *Volver a casa* . La *sencillez compleja* si conferma il *modus scribendi* per eccellenza e scivola con delicatezza sulle storie di *des/adecuación urbana*, di cui sono protagonisti rispettivamente la quarantenne Elena Rincón e i due gemelli Juan e José. La morte improvvisa della madre della protagonista diviene in *La Soledad era esto* il punto di partenza di un processo di autoanalisi profonda e di autocritica personale, sociale e comportamentale. In principio, ovviamente, vi è la *pars destruens*. Scandagliare. Individuare la natura del fondale. Intervenire. Una poltrona, un pendolo e un diario: questi a gli unici mezzi per ritornare alle radici di sé, ricomporre i frammenti di un'identità deflagrata o forse mai esistita che, in ogni caso, aveva trovato nell'abitudine, nella ripetizione di certi modelli, la sensazione di una certa coerenza interna. Questi anche gli strumenti per recuperare *post mortem* un legame madre-figlia che in vita è stato ciecamente rinnegato. La lettura del diario della madre evidenzierà molti punti in cui le esistenze, i pensieri, le speranze delle due donne arrivano a toccarsi: i malesseri fisici, la somatizzazione dell'ansia, i rapporti complicati di entrambe con figli e mariti. E le ossessioni. La riconciliazione, dunque, può passare solo attraverso la lettura del diario. Il rapporto madre-figlia trova nel tramite della scrittura un varco attraverso il quale ricostruirsi, anche se *in absentia*. A questo punto, la protagonista può recidere definitivamente il cavo che la tiene legata alla sicura ma fittizia realtà che la circonda e sperimentare serenamente l'angoscia della libertà. Per Elena, si prospetta ora *la pars construens*. La sua deve essere, e sarà, una vera e

[6] Tra gli esempi più vicini e certamente noti a Millás, vi è senza dubbio *El Cuarto de atrás* di Carmen Martín Gaite. In entrambi i casi, assistiamo ad un uso frequente di segnali inequivocabili della metafinzione, primo fra tutti il topico del manoscritto ritrovato sul finale che, lungi dal chiudere il testo, rimette circolarmente all'incipit, modificando bruscamente l'orizzonte di attesa del lettore e costringendolo a rivedere i confini tra realtà e finzione. Nell'uno come nell'altro, poi, la scrittura nasce da una promessa: per il narratore-personaggio della Gaite, quella di scrivere una *novela fantástica* che sia allo stesso tempo testimonianza degli anni della *posguerra;* per il protagonista di Millás, quella di trasferire finalmente sulla pagina il romanzo di una vita i cui episodi vanno prendendo corpo giorno dopo giorno nella mente. Lo strumento sarà in entrambi i casi l'intervento di uno o più interlocutori: "el hombre vestido de negro" che sollecita attraverso il dialogo le memorie della narratrice e le varie figure di scrittore che circondano Julio Orgaz, i cui testi si trasformano in sostanza catalizzatrice, che interviene nel processo di scrittura favorendone il funzionamento.

ISSN: 1594-378X

propria trasformazione. Anzi, a voler chiamare le cose con il proprio nome, una metamorfosi[7]. Un cambio nella struttura stessa del romanzo renderà ancor più pregnante questo passaggio: la figura del narratore onnisciente, che aveva condotto il racconto, scompare per lasciare spazio alla protagonista che diviene personaggio e narratore della storia. È quasi un atto di insubordinazione. Elena non si lascia più scrivere. È lei ora a gestire il discorso:

> Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años [...] Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomados las riendas de mi vida. Es cierto que aún ignoro cómo se gobiernan y que tampoco sé en qué dirección las utilizaré cuando aprenda a manejarlas. (Millás, 1990a: 107)

E lo strumento le viene proprio dalla madre. È la lingua della madre. Le sue stesse parole. Colei che ci genera ci insegna allo stesso tempo a mettere al mondo il mondo, attraverso il linguaggio: corpo e parola hanno la medesima matrice. È per questo che Elena può, con un unico gesto, appropriarsi contestualmente della propria voce e del proprio corpo. Creare da sé il discorso su di sé. Sottrarre il corpo (soma) al destino di martoriato campo di battaglia per i conflitti della mente (psyche). Un trattamento psicosomatico, insomma. Ma il diario di Elena non ha solo una funzione analgesica. Esso è anche dialogo, colloquio, confronto continuo con il testo materno. Con la madre. Il rapporto im-mediato madre-figlia si è rivelato impossibile. La mediazione della scrittura, invece, concilia frammenti della vita di entrambe, ricomponendoli in due disegni separati ma terribilmente simili, e instaura attraverso i diari una forma di comunicazione anomala, sì, differita, ma pur sempre efficace. Come già accadeva in *Cerbero son las sombras*, la scrittura è chiamata a fare da protesi, ad arrivare lì dove l'esperienza diretta, la vita, fallisce. In *Volver a casa* essa è il tramite necessario di una singolare metamorfosi: il ritorno a sé stessi di due gemelli, Juan e José, che si sono scambiati identità e destino. *Volver a casa* è l'ennesima storia di Millás che si scrive mentre accade: José ne è l'autore e l'orchestratore. Ha preso l'identità di suo fratello Juan e si è impossessato anche della sua capacità di percepire e descrivere il lato anomalo delle cose. Eppure sembra non esserne soddisfatto: lungi dal rappresentare motivo di soddisfazione, la scrittura, per José, si configura piuttosto come una "maldición que curiosamente produce algunas envidias" (Millás, 1990b: 193). No, non sarà di certo la bellezza della letteratura a salvare il mondo. Bisogna invertire lo scambio, tornare a sé stessi, *volver a casa,* appunto. Ed ecco allora l'*escamotage* della fuga. Juan si precipita a Madrid per far fronte alla situazione, ma tra i due non ci sarà alcun incontro, alcun dialogo. Solo lettere. Anche qui, come in *La soledad era esto,* deve compiersi una metamorfosi ed è indispensabile che a mediare vi sia la scrittura. Ancora una volta essa è costretta a protendersi, andando da un lato all'altro di due corpi che non possono incontrarsi, per scongiurare la perturbante- *unheimlich*, è il caso di dirlo- esperienza di vedere il "propio territorio corporal fuera de sí, encarnado en otro" (Millás, 1990b: 165)[8].

Anche in questo caso centrale è il personaggio dello scrittore: l'intero romanzo, infatti, risulta frutto della penna di uno dei suoi protagonisti, José, che agisce nei confronti di suo fatello come uno spietato narratore onnisciente:

> Esta novela es mía; la he diseñado yo, la estoy escribiendo yo y tú no eres más que el protagonista; o sea, un personaje de mierda, que debe limitarse a seguir dócilmente las indicaciones de su narrador. A lo mejor te has creído esa tontería que suelen decir los novelistas de que los personajes

7 Non a caso, Enrique, suo marito, è alle prese con la rilettura del famoso capolavoro di Kafka , anche se dal punto di vista opposto. E, del resto, basterebbe leggere la lunga citazione dello scrittore ceco, riportata da Millás nel paratesto, per vedere confermata ancora una volta la nota filiazione kafkiana dell'autore.

8 Riguardo al motivo inquietante del sosia si veda S. Freud, *Il Perturbante*, in *Opere*, Vol 9, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 81-114.

> se le escapan de las manos y empiezan a actuar por su cuenta. Es mentira [...] Cuando un personaje no se comporta con docilidad se elimina y punto [...] No hagas llamadas que no están previstas ni movimientos capaces de destabilizar la acción porque te fulmino en un par de capítulos. Como soy tolerante, te permito que la novela la titules tú. Me dicen que quieres llamarla Volver a casa. Es un mal título, los infinitivos no quedan bien en las portadas de los libros, pero estoy dispuesto a darte ese capricho. Al fin y al cabo, se trata de mi última novela y la estoy levantando sin pasión, sin ganas. (Millás, 1990b: 171-172)

Il finale della storia, però, viene volutamente lasciato in sospeso:

> Por mi parte considero que esta novela está acabada y, además, tiene un final feliz, si se trataba de eso: tú vuelves a tu identidad; yo a la mía, y la cadena reposa en lugar neutral. Todos contentos. Si decides continuarla por tu cuenta, procura no alargarla demasiado. Vivimos en la época de lo breve. Como suele decirse, un anuncio de televisión, nos narra una historia en veinte segundos. ¿Quién va a leerse quinientas páginas para disfrutar de una historieta si el televisor nos da cien en una tarde? ((Millás, 1990b: 223)

Nei personaggi soli e disincantati della *Trilogía de la soledad,* l'identità e la realtà appaiono come un insieme frammentato di esperienze, un fascio di impressioni- direbbe Hume- talmente diffuse da potersi disperdere in qualunque momento. Turis, Manolo, Luis Mary, Julio, Elena, Juan, José: tutti con in mano un "bolígrafo negro de punta fina"[9], tentano disperatamente di ricordare chi sono stati e capire chi sono. Sperimentano meccanismi complessi: si costruiscono scrivendo e si rappresentano metafinzionalmente mentre lo fanno, perché "el sujeto se transforma en su propio objeto de conocimiento a través del auto-inscripción" (Ruz Velasco, 1999: web). Sopra di loro, chi li concepisce, fa altrettanto. Si inscrive nel testo centinaia di volte, affacciandosi tra le manie di Elena, le frustrazioni di Julio, le fluttuazioni di Juan e José. Sono tutte riscritture di sé, di un Millás che ricerca una spiegazione per traumi, fissazioni, tormenti. L'intrigo, il *mythos,* il raccontare ed il raccontarsi, è la cura perfetta, la protesi migliore da applicare alle mutilazioni di senso, alla carenza di segnali e direzioni[10]: "trasforma gli eventi *in* storia [...], da una semplice successione ricava una configurazione" (Ricoeur, 1986: 109-110).

Analoga necessità di scriversi ed iscriversi da qualche parte è avvertita dal rapsodico protagonista di *Tonto, muerto, bastardo e invisible*: ordinarsi come le parole su di una pagina, incatenare segni grafici l'uno dopo l'altro, ricomporre organi e discorso in un unico corpo: l'onnipresente e proteiforme corpo del testo. Le fibre dell'identità dei personaggi si sottraggono così al centrifughismo, le membra commutabili trovano finalmente posto. Come i filamenti di una trama, si riannodano e si ricompattano in una prospettiva teleologica: alla fine, nella scrittura, tutto acquista un fine.

Scrivere per guarire, per sradicare i pericolosi arbusti del tormento, trasferire alla pagina timori e nevrosi. Il precipitato della scrittura millasiana è un sedimento di ossessioni che si coagulano attorno a particelle di testo. Il corpo del testo diviene il luogo delle ossessioni, il luogo del corpo stesso, che è *pesadilla* ricorrente di Millas, metafora di tutte le cose ma anche campo semantico prinicipale a cui attinge la sua scrittura tutta biologica. Esso, infatti, è l'unico strumento gnoseologico nelle mani del personaggio millasiano: sfiorando il sensismo, le

[9] "Trabajaba con un bolígrafo Bic, de los de punta fina", dice Millás, riferendosi a suoi esordi. Cfr. J.J. Millás, "El cuerpo del delito", consultabile alla pagina web *www.elcultural.es.*

[10] Così Millás a Pilar Cabañas: " Yo he constatado, hablando con otros colegas, que muchos escritores - no digo todos pero por lo menos aquellos a los que más cercano me encuentro- tienen una cosa en común, y es que han sufrido una pérdida, una ruptura, una herida - real o imaginaria, es lo mismo- en una época remota. Y, en ese sentido, la escritura es como un tejido que intenta aproximar los dos bordes de la herida". (Cabañas, 1998: 116).

ISSN: 1594-378X

percezioni somatiche sono le uniche cose chiare e distinte attraverso le quali può passare la conoscenza del mondo. Nei romanzi e nei racconti di Millas, *lo de dentro*, il corpo, è chiamato continuamente ad essere misura di *lo de fuera,* il mondo. Armadi, case, strade, intere città non sono altro che forme sulle quali proiettare la presenza ossessiva del corpo.

Gli stessi personaggi di Millás devono sottostare continuamente ai capricci della propria materialità. Apatia, ipocondria, somatizzazione sono i fastidi comuni a quasi tutte le creature dello scrittore. Innumerevoli mancamenti e soprattutto, *rarezas intestinales,* accompagnano, ad esempio, la progressiva demolizione e ricostruzione di Elena Rincón attraverso la scrittura:

> Esa noche tuvo un cólico y al día siguiente se levantó agotada. Su marido se había ido a trabajar. Desayunó en la cocina, se fumó un canuto y volvió a acostarse [...] No consiguió dormir, pese al cansancio y a los efectos relajantes del hachís, porque una sucesión de imágenes – fuera de su control – comenzó a desfilar por su cabeza. Se trataba de imágenes desprovistas de pensamiento o reflexión, pero algo había en ellas capaz de provocar una angustia excesiva cuyos efectos tendían a concentrarse en el vientre [...] Finalmente, cuando la angustia llegó a resultar insoportable, se incorporó y puso los pies en el suelo. Entonces notó que le faltaba el aire y comenzó a sudar a la vez que sus miembros se aflojaban; un instante después perdió el miedo e inmediatamente se quedó sin conocimiento (Millás, 1990a: 27-28)

Da *Cerbero* a *Tonto,* il corpo del testo e il corpo nel testo si impongono l'uno quale strumento necessario di ri-significazione e ri-generazione, l'altro quale palindromica e inveterata ossessione. La scrittura è tutto ciò che resta a Turis, tutto ciò che vorrebbe Julio, lo strumento di guarigione di Elena, la cura suggerita al protagonista di *Volver a casa:*

> Te liberas del sufrimiento y de la locura escribiendo. Al escribir, colocas la locura fuera de ti. Luego la imprimen, la encuadernan, y le ponen un precio. Pero creo que llevas mucho tiempo sin publicar, sin escribir.
> - Cuatro años respondió Juan de un modo automático, como si respondiera a otro que habitaba su cuerpo.
> Cuatro años- repitió Beatriz- Es mucho tiempo sin escribir. Tus fantasmas no tienen vía de escape y han empezado a devorarte. Has de ponerte a escribir urgentemente. (Millás, 1990b: 196)

Lo stesso Millás in un suo articolo scrive:

> La escritura es [...] una actividad apasionante que permite a quien la practica cambiar de sitio a su locura y venderla, debitamente encuadernada, obteniendo como beneficio adicional repulsas unánimes, adhesiones inquebrantables, o simple indiferencia. (Millás, 1989: 143)

Numerosi racconti nascono così, molti romanzi si modellano su questa precisa esigenza di scacciare nevrosi e manie, come lo stesso Millás afferma:

> Pues yo no sé muy bien qué es una obsesión, pero sería una especie de nudo que uno se ve impedido a desatar. La vida, en cierto modo, consiste en esto, en desatar nudos. Además, uno no tiene muchas obsesiones. Cada uno tenemos una o dos, y luego algunas segundarias. Y, realmente, a lo que te dedicas es a deshacer ese nudo, con la única seguridad de que no lo vas a deshacer, de que vas a pasarte toda la vida en ello, porque cuando ya parece que has llegado a la zona central se complica y va por otro lado. Seguramente, si se analiza mi obra, habrá en ella tres o cuatro nudos, siempre los mismos, vistos desde perspectivas diferentes. (Cabañas, 1998: 108)

Più di ogni altra sua opera, è la raccolta di racconti *Ella imagina* che esemplifica al meglio il rapporto scrittura-ossessioni. Le storie che hanno per protagonista Vicente Holgado si

configurano come un viaggio attraverso le più assurde e tipiche manie dei personaggi millasiani, tirate fuori dal cassetto dove l'autore le custodiva:

> Es un catálogo, sí. He hecho una recopilación, quizá para librarme de ellas, porque mientras tienes las obsesiones en el cajón, todavía tienen la tentación de plagiarte a ti mismo, pero publicándolas dejan de pertenecerte, viven su vida. Tengo la impresión de que las manías de los espacios huecos quedan liquidadas con este libro. (Mora, 1994)

Julio Cortázar, ispiratore della poetica del racconto di Millás e delle atmosfere iperreali che dominano i suoi ultimi romanzi, confessa di essersi sorpreso anch'egli a scrivere obbedendo inconsapevolmente alla necessità di liberarsi da incubi o fobie, trasferendole dal proprio corpo a quello del testo:

> Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (Cortázar, 1969)

Caso emblematico è quello di "Circe": dopo aver dato corpo al racconto, lo scrittore argentino scopre di aver liquidato una fissazione che lo accompagnava da mesi, da quando, a causa di un principio di esaurimento nervoso, aveva cominciato a temere che nel cibo potessero nascondersi degli insetti. La scrittura, almeno per lui e a suo dire, ha operato come terapia.

> Muchos de esos cuentos- incluso puedo señalar uno concretamente- representan una especie de autopsicoanálisis. El caso concreto es el de Circe, donde una muchacha procaz asquea a sus novios ofreciéndole bombones rellenos de cucarachas. Cuando escribí ese cuento pasaba por una etapa de gran fatiga en Buenos Aires, porque quería recibirme de traductor público y estaba dando todos los exámenes uno tras otro. En esa época hice toda la carrera en ocho o nueve meses, lo que me resultó muy penoso. Me cansé y empecé a tener síntomas neuróticos; nada grave –no se me ocurrió ir al médico- pero sumamente desagradable porque me asaltaban diversas fobias cada cual más absurda. Noté que cuando comía me preocupaba constantemente el temor de encontrar moscas o insectos en la comida. Comida, por lo demás, preparada en mi casa y a la que yo le tenía plena confianza. Pero una vez y otra me sorprendía a mí mismo en el acto de escarbar con el tenedor antes de cada bocado. Eso me dio la idea del cuento, la idea de un alimento inmundo. Y cuando lo escribí, por cierto que sin proponérmelo por cura, descubrí que había obrado como un exorcismo porque me curé inmediatamente. Supongo que otros cuentos están en la misma línea. (Harss, 1966 : 269-270)

Anche il famoso racconto "Carta a una señorita en París" è un esempio di quel "percorso [...] che va dal dato autobiografico nel senso della sofferenza nevrotica all'esorcismo letterario, alla scrittura" (Gentile, 1993: 235). Ma come funziona il meccanismo di precipitazione per cui la sostanza solida delle ossessioni finisce sul fondo del testo? Quali sono le tappe che scandiscono il processo di scrittura curativa?

Fare letteratura presuppone certamente una certa dose di mestiere, di tecnica. In varie occasioni, Millás racconta come scrive: con infaticabile regolarità moraviana, siede al tavolo da

ISSN: 1594-378X

lavoro tutti i giorni, al mattino, quando il mondo dorme, fino a *media mañana*. Con la burocratica precisione di un ex-amministrativo di Iberia, come un impiegato della scrittura. Eppure non è così che ci si libera dalle ossessioni. Cortázar ci aveva messo in guardia:

> Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*. (Cortázar, 1969)

Solo la forza di un'altra ossessione, di una possessione superiore, permette allo scrittore di liberarsi della mania, da quel "coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras"(Cortázar, 1969). È la possessione della scrittura, l'invasamento derivante da un pagano *enthousiasmòs*, che si traduce nell'impossibilità da parte di Millás di sottrarsi alla necessità di scrivere:

> En numerosas ocasiones he fantaseado sobre la posibilidad de no escribir, sobre la dicha de no haber escrito [...] Es problemático hablar de las relaciones de uno mismo con la literatura, porque no son relaciones buscadas, sino impuestas. El escribir guarda más relación con el area de la necesidad que con la de la voluntad, porque en ese acto se satisface una deuda no contraída, se cancela un compromiso no firmado y se restituye algo que jamás se tomó. (Millás, 1989: 187)

L'imporsi della scrittura si accompagna spesso ad un senso di rifiuto, che il soggetto somatizza in una serie di disturbi fisici, alibi che la mente trasferisce al corpo nella speranza di sottrarsi al vincolo. Ma lasciare il lavoro incompiuto, contro la volontà superiore della scrittura, determina lo scatenarsi di una serie di sintomi ancor più fastidiosi:

> Así, por ejemplo, no es raro que una horas antes de ponerse uno a escribir aparezcan neuralgias oculares o jaquecas capaces de alterar gravemente el funcionamiento de unos de los dos hemisferios cerebrales. Pero lo más frecuente es que en el momento de sentarse frente a la cuartilla el escritor sienta algo así como un clavo grande de madera a la altura del paquete intestinal [...] Naturalmente, esta y otras coartadas de semejante índole no son sino vulgares excusas para no hacer aquello que se desea sobre todas las cosas: escribir. La prueba está en que el cuadro sintomático brevemente descrito desaparece de inmediato cuando uno toma la decisión de dejar la novela o el relato que tiene entre las manos para el día siguiente. Como contropartida, tal decisión suele ir acompañada por un fuerte sentimiento de culpa que genera, a su vez, angustia y trastornos de sueño. (Millás, 1989: 188-189)

Nel racconto *Ella imagina*, il povero Vicente Holgado, impossibilitato a guardare oltre "las paredes de la novela" nella quale finiscono le sue manie e che, a sua volta, lo divora da dentro come una metastasi, è costretto a ricorrere alla chirurgia per estirparsi quel *bulto* che altro non è se non una metafora della *novela*. Dal narratore di *Cerbero* al protagonista di *Tonto*, passando per Juan-José in *Volver a casa*, la scrittura è in Millás al centro di una singolare aporia: strumento di ricostruzione di sé, di catarsi ed affrancamento dalle proprie ossessioni, prima fra tutte la mania del corpo, essa è anche, come lo scrittore stesso afferma in relazione a sé, "el síntoma por excelencia", la compulsione primaria. È un paradosso di paradossi: come il bisturi artigianale del padre di Millás, "la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas"

(Millás, 2007: 8), cura di ogni ossessione, iperonimo di ogni malattia. La scrittura confina con la morte, con il morto. È il fantasma del re di Danimarca: una volta finiti nella sua rete, si rischia di impazzire imprigionati dai lacci con cui cerca di tenerci legati a sé. Come quello di Amleto, il nostro tempo è "out of joint"(Atto I, Scena V). Lo scrittore e il principe danese sono chiamati alla stessa missione: rimetterlo in sesto. Minacciati con la medesima ostinazione dal morto e dalla scrittura, non hanno che da tracciare un segno: nel testo o nel corpo, con la penna o col pugnale.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (1979 [1974]) "Standort des Erzählers im Zeitgenössischen Roman" in *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, citato dalla trad. it. "La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo" in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino.

BARTHES, Roland (1968) "La morte dell'autore" in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

CABAÑAS, Pilar (1998) "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580, Ottobre.

CORTÁZAR, Julio (1969) "Del cuento corto y sus alrededores", *Último round*, México, Siglo XXI.

—— (1976) *Los relatos,* Madrid, Alianza.

—— (1994) *I racconti,* a c. di E. Franco, Torino, Einaudi-Gallimard.

GENTILE, Giuseppe (1993) "Tra 10 e 11 coniglietti. Carta a una señorita en París di J. Cortázar", in P. Cabibbo, a c. di, *Sulla Soglia. Questioni di liminalità in letteratura*, Roma, Il Calamo.

HARSS, Luis (1966) "Julio Cortázar o la cachetada metafísica" in *Los nuestros,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 250-300.

HUTCHEON, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox,* London, Routledge.

MARCO, José María (1988) "En fin... Entrevista con Juan José Millás", *Quimera*, 81, Settembre.

MILLÁS, Juan José (1975) *Cerbero son las sombras*, Madrid, Legasa.

—— (1983a) *Letra muerta*, Madrid, Alfaguara.

—— (1983b) *Papel mojado*, Madrid, Alfaguara.

—— (1986) *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara.

—— (1989) "Literatura y necesidad", *Revista de Occidente*, 98-99, Luglio-Agosto.

—— (1990a)*: La soledad era esto*, Barcelona, Destino.

—— (1990b) *Volver a casa*, Madrid, Alfaguara.

—— (1994) *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara.

—— (1995) *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.

—— (2007) *El mundo*, Barcelona, Planeta.

MORA, Miguel (1994) "Millás contra los mitos", *El País*, 2 Aprile.

ISSN: 1594-378X

PERUGINI, Carla (2003) "Francisco Delicado, *personaggio* della Lozana Andaluza", *Cervantes*, 4, I.

RESINA, Juan Ramón (2002) "Breve vita felice del romanzo in Spagna" in F. Moretti, *Il romanzo*, Vol. III, *Storia e Geografia*, Torino, Einaudi.

RICO, Francisco, dir. (1992) *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9, *Los nuevos nombres*, Barcelona, Crítica.

—— (2000) *Historia y crítica de la literatura española*, Vol 9.1, *Los nuevos nombres (1975-2000)*, *Primer suplemento*, Barcelona, Crítica.

RICOEUR, Paul (1986) *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book.

RUZ VELASCO, David (1999) "La soledad era esto y la postmodernidad. El sujeto escriptivo, el sueño mimético y la antípoda", *Espéculo*, 11, http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/millas.html (20 ottobre 2009)

SOBEJANO, Gonzalo (1985) "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*, 464-465, Luglio-Agosto.

—— (1987) "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza" en *Nuevos y Novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los sesenta*. Eds. Ricardo Landeria y Luis T. González-del-Valle, Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 195-215, qui citato da F. Rico, dir. 1992: 318-321.

—— (1988) "*El Desorden de tu nombre* de Juan José Millás", *Ínsula*, 504, Dicembre,

—— (1989) "Novela y metanovela en España", *Ínsula,* 512-513, Agosto- Settembre.

—— (1990) "*La Soledad era esto* de Juan José Millás", *Ínsula*, 525, Settembre.

—— (1995) "Sueños de identidad", *El País,* 18 Febbraio.

—— (1995): "Mudanzas del ser y no ser", *Ínsula*, 582-583, Giugno-Luglio.

—— (1996): "Novelistas de 1950 al final del siglo", *Ínsula*, 598-590, Gennaio-Febbraio.

"Salto[s] de mata" e "uccelli di campagna": proverbi a confronto

ELISABETTA PALTRINIERI
Università degli Studi di Torino

Questo contributo si propone come seconda fase dello studio paremiologico comparato del proverbio spagnolo -ormai caduto in disuso nella sua forma originaria- "Más vale salto de mata que ruego de (hombres) buenos" nelle diverse traduzioni italiane –nonché alcune francesi, inglesi e portoghesi– del *Quijote* di Cervantes e del *Discurso de mi vida* di Alonso de Contreras[1], opere che entrambe presentano due occorrenze del *refrán* in questione.

Premessa indispensabile per stabilire – qualora esista – la sua traduzione più appropriata, è tuttavia un'introduzione storica relativa al proverbio, che nella prima parte di questo apporto viene presentata in una sua riformulazione aggiornata[2].

I

L'interesse spagnolo per la paremiologia risale al Medioevo perché proprio a questo periodo sono da ascrivere numerosi *refraneros*, tra i quali, i più conosciuti in lingua volgare e nell'ambito della letteratura spagnola sono sicuramente i *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* del Marqués de Santillana (1ª ed.: 1508) e i *Refranes que dizen los viejos*, meglio conosciuto come *Seniloquium*[3]. Queste due raccolte, risalenti al XV[4] secolo, quindi al tardo Medioevo, sono le prime a raccogliere il *refrán* "Más vale salto de mata que ruego de (hombres) buenos", fatto che, ovviamente, non inficia quanto detto anteriormente perché l'importanza dei proverbi nell'ambiente culturale spagnolo si manifesta già nel *Libro de Alexandre,* che ne racchiude numerosi, spesso citati indirettamente nei passaggi dialogati in cui l'autore cerca di riprodurre la conversazione naturale, mentre nella narrazione e nell'esposizione sono sempre preceduti da un'introduzione come "Por ende dizen" oppure da un'altra che rivela il termine più comunemente adottato all'epoca, ossia "proverbio": "Ca dize el proverbio" (O' Kane, 1959: 19-20). In effetti, il termine spagnolo *refrán*, sebbene sia registrato per la prima volta nel suo significato attuale ne *La Gran Conquista de Ultramar* - probabilmente dell'inizio del secolo XIV anche se alcuni manoscritti la attribuiscono ad Alfonso X - non ebbe ampia diffusione fino – appunto – a un secolo e mezzo più tardi (O' Kane, 1959: 150).

---

[1] Le prime due parti di questa pseudo- autobiografia- come ci riferisce lo stesso Contreras nel testo - furono terminate il 4 febbraio del 1633; la terza fu scritta probabilmente dopo il 1641. Cfr. Contreras (2006: 23).

[2] Lo studio diacronico completo del proverbio nelle opere letterarie spagnole, con le sue trasformazioni, le sue collocazioni nei "Diccionarios Académicos" e nei maggiori dizionari monilingui spagnoli e le glosse delle opere paremiologiche in cui è stato raccolto è già stato pubblicato in Paltrinieri (2009: 61-72).

[3] [Dr. CASTRO] *Seniloquium* (2004: 3): "*Seniloquium* es una colección manuscrita de refranes del último tercio del siglo XV, casi exclusivamente de carácter popular; presenta una encuadernación mudéjar, hecha en piel sobre tabla, y consta de 171 hojas en folio, a una columna, que contiene 495 títulos —uno en blanco— de refranes castellanos, seguidos de sus respectivos comentarios en latín, procurando darles un sentido jurídico, moral, histórico y, en ocasiones, anecdótico. Conlleva otros tantos refranes y proverbios en la propia explicación latina de la glosa".

[4] Del sec. XIV sono invece il *Romancea Proverbiorum* (1350 ca.), che contiene 150 *refranes* e il *Glosario* (contemporaneo e sempre aragonese), che ne contiene 85. Del secolo successivo bisogna anche citare i il *Fragmento del programa de un juglar cazurro* (1410) e i *Refranes famosissimos y provechosos glosados* (Burgos, 1509, ma forse pubblicati già nel 1490).

Elisabetta PALTRINIERI, "«Salto[s] de mata» e «uccelli di campagna»: proverbi a confronto", *Artifara*, 9 (2009) Addenda, pp. 187-207.

Ciò ha portato numerosi studiosi, in periodi più recenti, a speculare sulla distinzione esistente, in spagnolo, tra *proverbio* e *refrán*[5]. Sbarbi (1874: 1,1), ad esempio, nel suo *El refranero general español*, li include entrambi nel *dicho* che definisce "aquella expresión sucinta de uso más o menos común, casi siempre doctrinal o sentenciosa, célebre, y por lo regular aguda, con novedad en su aplicación, antigüedad en su origen, y aprobación en su uso", aggiungendo che se il *dicho* è volgare prende il nome di *refrán*, altrimenti quello di *adagio* o *proverbio*[6]. Secondo lo studioso, il *refrán* designerebbe quindi espressioni popolari appartenenti alla tradizione e al folklore, mentre l'*adagio* e il *proverbio* apparterrebbero ad un'area colta per il livello di lingua, perché sono di un autore conosciuto o per qualsiasi altra condizione che annulla l'anonimato e il tradizionalismo popolare inerente al *refrán* (Sbarbi,1874: 1,1-2)[7].

Le definizioni di Sbarbi non sono tuttavia accolte da tutti gli studiosi: il Casares (1997), per esempio, afferma che i *refranes* e i *proverbios* sono entrambi di origine popolare a differenza delle massime e degli aforismi che sono d'origine colta, e i "Diccionarios Académicos", a loro volta, a partire da quello "de Autoridades"[8], qualificano indistintamente i *refranes* come *dichos*[9], i *proverbios* come *sentencias, adagios* o *refranes*[10] e gli *adagios* come *refranes*[11].

Tuttavia, non bisogna dimenticare che questa distinzione tra *refrán* e *proverbio*[12] è ben posteriore alla loro fortuna: in effetti, in due opere del XIV secolo come *El Caballero Zifar*, che contiene sessanta proverbi, e il *Libro de Buen Amor*, in cui ne sono inseriti ben cento, non compare mai il termine *refrán*, mentre numerose volte quello di *proverbio*. Invece, nelle opere del XV secolo, come il *Corbacho* che ne raccoglie trecento, la *Celestina*- 270 - e i *Cancioneros* - varie centinaia - nonché nei testi non letterari - giuridici, filosofici ecc…- in cui compaiono entrambi i termini, essi vengono ancora utilizzati indistintamente.

La progressiva fortuna dei proverbi nell'ambito della letteratura spagnola fa sì che sovente gli autori del secolo XV non si accontentino più di citarli nella loro forma canonica, ma li usino come dei veri e propri artifici letterari: così, come afferma O'Kane (1959: 22-23), sebbene Juan Ruiz fosse già un maestro nel collocare i *refranes* proprio dove essi ottenevano il massimo effetto -sovente anche grazie a un controsenso ironico-, Villasandino –nel *Cancionero de Baena*- dirige ormai la sua attenzione alla costruzione interna degli stessi, divertendosi a romperli e a disporre le loro parti in altro modo e presentando così un prodotto ben distante dalla sua primitiva forma didattica. Un componimento che ci offre una prova lampante di questo sforzo cosciente è il seguente:

---

[5] Per ragioni di comodità, anch'io in questa sede non distinguerò tra *refrán* - formulazione popolare - e proverbio – di origine colta.

[6] Qui aggiunge anche che "El Dicho es vulgar o no: si lo primero, toma el nombre de Refrán; si lo segundo, el de Adagio o Proverbio. Entran por lo regular en el *refrán*, como cualidades distintivas, el chiste y la jocosidad, alguna vez la chocarrería, y no pocas el simple sansonete; [...] y en el *proverbio*, la naturalidad y sencillez peculiares al relato de algún suceso acaecido en tiempo anterior. En una palabra, el *refrán* es por lo regular festivo; [...] el *proverbio*, histórico. [...] En todas tres clases reina igualmente el sentido literal que el metafórico o parabólico, siendo, empero, aquel más propio del *refrán* y *adagio*, y este, del *proverbio*" (Sbarbi,1874: 1,1-2).

[7] Cfr. anche Colombi (1988: 7).

[8] D'ora innanzi: A.A.

[9] *Refrán*: [A.A., 1737]: "El dicho agudo y sentencioso, que viene de uno en otros, y sirve para moralizar lo que se dice o escribe". [DRAE, 2001]: "Dicho agudo y sentencioso de uso común".

[10] *Proverbio* [A.A., 1737]: "Sentencia, adagio u refrán"; [DRAE, 2001]: "Sentencia, adagio o refrán".

[11] *Adagio* [A.A., 1726]: "Sentencia breve comúnmente recibida, trahída a algún propósito, por la mayor parte moral. En castellano se llama más propriamente refrán"; [DRAE, 2001]: "Sentencia breve, comúnmente recibida, y, la mayoría de las veces, moral".

[12] D'altronde, l'esigenza di definire il proverbio in rapporto alle altre "forme brevi", detti, modi di dire ecc…, o di individuarne la tipologia, o di precisarne i tratti distintivi è una preoccupazione ancora attuale: Cfr. Franceschi (1978: 110-147), "Il proverbio e l'API", *Archivio Glottologico Italiano*, LXIII.

ISSN: 1594-378X

Los unos e otros amaten la brasa,
Non tengan fyusa en muchos rrosines,
Nin sean asina que se quiebre el assa,
Porque non rrosen algunos malsynes
Que andan disiendo pasarán matynes
(*Canc. Baena, 374 apud* O' Kane. 1959: 22-23)

Tre dei *refranes* usati qui sono:

Mal se amata fuego con estopas[13]
Allá va (fue) rocin y manzanas[14]
Cantarillo que muchas veces va a la fuente, o deja el asa o la frente[15]

Altre volte, troviamo invece la combinazione di vari procedimenti:

Más me plaze andar señero
Que non mal acompañado,
Nin vivir enagenado
Sirviendo señor artero
(*Canc. Baena, 21 apud* O'Kane, 1959: 22-23)

Il primo proverbio è facilmente riconoscibile: "Más vale (a home) andar señero que con mal compañero" -*Cifar, 336*-, il cui corrispondente italiano è "meglio solo che mal accompagnato"; mentre negli ultimi due versi, che mettono in guardia sul servire un signore troppo astuto, troviamo un incrocio di altri tre *refranes*, ognuno dei quali è rappresentato da una sola parola che serve da *trait d' union* con gli altri termini chiave, ossia "sirviendo", "señor" e " artero":

Quien a otro sirve, no es libre (Rojas, 1982: 183)
Quien a mal señor sirvió, todo el servicio perdió (Rodríguez Marín, 1926 *apud* O'Kane, 1959: 24)
Artero, artero, mas non buen caballero (Espinosa: *f.* 285 *apud* O'Kane, 1959: 24)

Il *Cancionero de Baena*, tuttavia, non costituisce l'unica testimonianza della fortuna di queste espressioni nella letteratura del periodo: l'Arcipreste de Talavera, per esempio, mostra una grande abilità nel saltare da un *refrán* ad un altro e, nella parte finale de *La Celestina,* Melibea e suo padre usano entrambi un proverbio per spiegare, la prima, le ragioni del suo suicidio -"No digan por mí «a muertos y a idos…»" (Rojas 1982: 292)[16]– e, il secondo, nel lamento finale, la sua disillusione della vita: "Oh mundo, mundo! […] yo por triste experiencia

[13] Letteralmente: "male si spegne il fuoco con le stoppe"; altri proverbi dall' (A.A., 1732), lemma *Estopa*: "*la estopa cabe el mancebo, digole fuego; no está bien el fuego cabe las estopas*: refranes que advierten que se debe evitar y excusar la demasiada familiaridad con las mujeres, por el conocido riesgo y peligro que hay en su comunicación".
[14] (A.A., 1737), lemma *Rocín*: *Rocín y manzanas*: "Expresión con la que se da a entender la resolución en que se está de hacer alguna cosa, aunque sea a riesgo y pérdida".
[15] (A.A., 1729), lemma *Cantarillo*: "refrán que enseña lo arriesgadas que son las ocasiones, en que son frecuentes los riesgos y peligros, porque al cabo se viene a perecer en ellos". Il Carbonell (1987), *Dizionario fraseologico completo spagnolo-italiano,* Milano, Hoepli, sotto il lemma *Cantarillo* offre una traduzione del proverbio: "Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino". Villasandino ci offre qui un "preambula", ossia di una serie di proverbi applicati ad un'unica situazione, vengano essi a proposito o meno (il "Priamel" tedesco).
[16] (A.A., 1726), lemma *Amigo*: "*A muertos y a idos no hai amigos*. Refrán que explica lo mucho que entibia el cariño y amistad la separación y la ausencia".

lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron" (Rojas, 1982: 295)[17].

Così Rojas, avvalendosi di tutte le conquiste dei suoi predecessori nell'uso dei *refranes,* aveva già messo a disposizione di Cervantes una tecnica estremamente elaborata e una miniera di materiale un anno prima della pubblicazione degli *Adagia* di Erasmo, considerati generalmente la fonte degli autori posteriori al 1500, data in cui vennero pubblicati.

Malgrado gli autori del XV secolo mostrino già uno sforzo cosciente nella creazione di artifici letterari per mezzo dei proverbi, segno, questo, del radicamento profondo di queste formule nella cultura spagnola dell'epoca, l'auge della *paremía* in Spagna si ha con il Rinascimento. Appartengono a questo periodo, infatti, oltre agli *Adagia* di Erasmo (1500), il *Diálogo de la lengua* di Juan de Valdés in cui si raccolgono numerosi proverbi e modi di dire, il *Libro de refranes y sentencias* […] di Mosén Pedro de Vallés (1549)[18], che ne presenta più di 4000, i "*Refranes glosados*" -verso il 1550- da Sebastián de Horozco[19], i *Refranes o proverbios en romance* di Hernán Núñez -pubblicati postumi nel 1555- e la *Filosofía vulgar* (1568) di Juan de Mal Lara[20].

In questo secolo, il proverbio "Más vale salto de mata […]" si ritrova nel *Viaje de Turquía* (2000: 453)[21], nelle *Quincuagenas* di G. Fernández de Oviedo (Celdrán Gomariz, 2004: 410), nel poema eroico *La Argentina o La conquista del Río de la Plata* del chierico-poeta del Barco Centenera (1854: 249)[22], nelle *Cartas en refranes* di Blasco de Garay (1804: 99, 179)[23] e nel *Diálogo intitulado el Capón* di Francisco Narváez de Velilla (1993: 72)[24] dell'ultimo quarto del secolo. Infine, nel suo primo emistichio soltanto –ma con l'esplicitazione *refrán*- ne *La Comedia Thebaida* (1969: 121) pubblicata a Valencia nel 1520-21[25].

Sintomo dei nuovi tempi è il fatto che esso non viene più citato da questi autori nella sua forma più "antigua y castiza", come afferma Coll y Vehí (1874: 43) –ossia, "más vale salto de mata que ruego de hombres buenos",– bensì, per esempio, con l'inversione di avverbio e verbo nonché di sostantivo ed aggettivo -"valiendo más […] buenos hombres"- nel caso del *Viaje de Turquía,* e con maggiore artificiosità ancora nel poema *La Argentina,* dove, oltre a

---

[17] Si tratta del popolare *refrán* in cui si paragona il mondo ad una feria: "Cada uno dize la heria (=feria) como le va en ella" (O'Kane, 1959: 35-36).

[18] Il quale riporta il nostro proverbio con l'inversione di aggettivo/sostantivo: "Más vale salto de mata que ruego de buenos hombres".

[19] (2005: 384): "Mas vale salto de mata/ que ruego de hombres buenos". "*Si algún delito o peccado/ cometiste con malicia/ no bivas muy descuidado/ porque seras castigado/ si te prende la justicia./ De contino te recata/ escarmienta en los agenos/ pues quando el hombre no cata/ vale mas salto de mata/ que no ruego de hombres buenos*"; (2005: 713): "Mas vale salto de mata/ que ruegos [*sic*] de hombres buenos. 1812 & 1816".

[20] Per queste raccolte Cfr. la tabella inserita in Paltrinieri (2009: 69-72).

[21] Dove il proverbio compare con l'inversione di sostantivo e aggettivo e con la viariante "valiendo": "valiendo más salto de mata que rruego de buenos hombres".

[22] Al *ff.* 1512, *vv.* 7026-7027; il proverbio è introdotto dal verso: "A la iglesia se va huyendo luego,[…]".

[23] Il proverbio è qui inserito per due volte nella sua forma "castiza": la prima, nella: "Carta en que finge come sabiendo una señora, que un su servidor se quería confesar, le escribe por muchos Refranes para tornalle a su amor"; e la seconda, nella "Carta que envió un galan a una dama, en que por lo mas visitados refranes le da cuenta de cosas que en su ausencia le habían sucedido".

[24] L'opera è forse del 1597 e il proverbio viene già citato privo del lessema "hombres": "Más vale salto de mata que ruego de buenos".

[25] Ai *vv.* 3884-3886, compare soltanto il primo emistichio del nostro proverbio: "Mas que yo/d'ellos espere otra cosa ni tenga confiança en nada, no lo/creas, que como dize el refrán: "*Más vale salto de/mata*"; [y como dize el otro: "Dame dineros y no me des consejo"]. D'altronde sovente nelle conversazioni i locutori non sentono nemmeno il bisogno di terminare un *refrán* conosciuto per evocare nell'ascoltatore la sua forma completa. (J. Báez-Ramos, 2003: *web*). Infatti, questo fenomeno del troncamento, particolarmente produttivo nei *refranes* bimembri come il nostro, è sistematicamente connesso con le combinazioni nell'asse sintagmatico. Per questo è possibile sopprimere uno dei membri costitutivi – normalmente il secondo – in determinati contesti, senza violare la massima di quantità essendo dato che l'unità troncata o evocativa e quella evocata appartengono al campo della solidarietà lessicale (D. Fasla, 1999: 161-164).

ISSN: 1594-378X

invertire l'ordine di avverbio e verbo -"vale más salto de mata"-, nel secondo emistichio si adatta al contesto il lessema "hombres" sostituendolo con "amigos". Malgrado ciò, il nostro proverbio non doveva costituire uno tra i più noti all'epoca, visto che l'autore del poema, dopo averlo riportato, sente ancora la necessità di rimandare allo stesso con le parole: "según el común dicho dice y trata" (1854: 249). Dallo stesso testo si desume infine che i termini *dicho* – citato varie volte–, *refrán* -citato tre volte- e *proverbio* -citato due volte- erano all'epoca ancora assolutamente sinonimi.

Nel secolo XVII, anche se, secondo Ynduráin (1955: 130), i *refranes* subiscono la "reacción antipopularista que se polariza en la repulsa de la frase hecha y de toda otra entidad idiomática fija de tono coloquial"[26], essi, sebbene sovente smembrati e rielaborati, continuano a emergere dalle pagine letterarie del periodo, com'è dimostrato dalla loro fecondità nello stesso *Quijote* e dalla pubblicazione di due opere monumentali che li concernono: il *Tesoro de la lengua castellana o española* di Covarrubias (1611) e, soprattutto, il *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* - in cui se ne registrano quasi 25000 - di Gonzalo Correas, la cui prima edizione risale al 1627.

Testimone di tale sopravvivenza è, tra gli altri, il nostro proverbio "Más vale salto de mata que ruego de (hombres) buenos" che si ritrova in numerose opere dell'epoca dove viene variamente rielaborato: le deformazioni e alterazioni che subisce in questo periodo, più consistenti rispetto a quello precedente, sono i prodromi della sua successiva "disautomatizzazione"[27].

A inizio secolo, per esempio, Gregorio González, si permette già di smembrare e riadattare il *refrán* nel suo *El Guitón Onofre*: "[y, a la verdad, harto lo estuviera si con] *mi salto hubiera podido dar el de mata por no andar a ruego de buenos*" (1995: 79)[28], formulazione nella quale risulta evidente la sopressione del sostantivo *hombres*, omissione che si rileva anche nella prima parte del *Guzmán de Alfarache* dove Mateo Alemán, pur conservando la struttura bimembre del proverbio, abbandona quella ellittica: "Mas viéndose a peligro, *pareciole mejor dar con ello* salto de mata que *después rogar* a buenos" (1599: 95)[29]. E proprio questa sua formulazione priva del sostantivo *hombres* sarà quella adottata da tutte le opere letterarie posteriori, ad eccezione del *Quijote* dove, invece, per bocca di Sancho, viene citato due volte nella sua forma più antica: "Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos" (1605, 1615; 2004: 255, 1287). L'epoca di transizione tra una sua forma e l'altra è avvalorata dal fatto che lo stesso Cervantes, nella sua commedia *La gran sultana*, pubblicata contemporaneamente alla seconda parte del *Quijote,* ossia nel 1615, lo inserisce privo del sostantivo citato. Inoltre, con artificio cosciente, egli dirige la sua attenzione verso la costruzione interna dello stesso invertendo i due emistichi e determinando con l'articolo i sostantivi "ruegos" – qui al plurale - , "salto" e "mata": "más vale que los ruegos de los buenos/ el salto de la mata" (1615; 2001: *f.* 137 *r.*) [30].

---

[26] Tale rifiuto ingloberebbe sia i *refranes* propriamente detti sia le locuzioni e modi di dire colloquiali, ossia qualsiasi tipo di frase fatta o di formule comuni – come le definisce Correas – caratterizzate dalla loro rigidità formale e dalla loro oralità. (I. Arellano, 1997: 16).

[27] A. Zuluaga (1999: 541-542) definisce *variación* la alterazione formale materiale delle Ufs e *desautomatización* il corrispondente insieme di effetti di senso. Secondo lui "[…] las variaciones no son, en sí mismas, Ufs; me parece desacertado llamarlas 'fraseologismos ocasionales' […]. Los fraseologismos son unidades de lengua, anteriores al acto de habla, o de escritura, que los emplea […]; en cambio, las variaciones desautomatizadas son creaciones en el acto de habla, o de escritura, que los emplea, y su interpretación cabal depende del texto y del contexto en que se presenten […]".

[28] F. Cabo Aseguinolaza (1995: 21-22), nell' Introduzione alla sua edizione, data la scrittura dell'opera al 1604 circa.

[29] Cfr. anche E. Paltrinieri (2009: 63).

[30] *vv.* 1022-1023: "Más vale que los ruegos de los buenos/ el salto de la mata". Il proverbio è introdotto da: "Veyslos aqui, Andrea, y dichosissimo/ sere si me poneys en saluamento,/ porque no ay que esperar a los diez años/ de aquella elefantil catedra mia".

Sempre nell'ambito del teatro barocco, lo stesso *refrán* è ripreso, inframezzato da un'esclamazione, anche da Tirso de Molina in *Del enemigo, el primer consejo* (2005: atto III, scena IV, *vv.* 2709-2710) -"[…] más vale salto de mata,/ pardiós, que ruego de buenos"[31] -, nonché, con un artificio ancora maggiore, nel primo atto de *El tejedor de Segovia* di Ruiz de Alarcón (1990: T. II, atto I, *vv.* 427-428), il quale, pur mantenendo il sema di "ruego" tramite l'infinito "rogar", trasforma il secondo emistichio in maniera radicale; con un gioco di specchi deformante, tipico del Barocco, egli oppone agli "hombres" i "ministros", e all'aggettivo "buenos" l'ossimoro "del infierno": "más vale salto de mata/ que rogar a estos ministros/ del infierno"[32]. Questo processo di riformulazione, segno evidente del profondo radicamento del proverbio nella cultura spagnola, raggiunge il suo culmine in *Abre el ojo* di Rojas Zorrilla (1645; 1918: *vv.* 397-398). Qui il *refrán* subisce un vero e proprio processo di "disautomatizzazione" poiché la sua citazione si trasforma in semplice allusione indiretta visto che vengono omessi una parte del primo emistichio –*más vale*– e, del secondo, oltre al sostantivo *hombres,* anche l'epiteto che lo caratterizzava, ossia *buenos:* "[me disteis] salto de mata/por no aguardar a otro ruego". Sono queste variazioni rispetto alla sua forma originale che, secondo Alberto Zuluaga (1999: 542), "no solo no desmienten la fijación – delle unità fraseologiche - sino que la confirman, y, además, la aprovechan para fines expresivos muy especiales": il parlante nativo, infatti, riesce ad identificarle automaticamente.

Infine, nello stesso secolo e privo del sostantivo *hombres,* il nostro *refrán* compare ancora sia ne *La dicha por el desprecio* di Matos Fragoso (XVII; 1838: 620)[33] sia, rielaborato, nella *comedia Luis Pérez el Gallego* di Calderón (1684: 486)[34], sia ne *El no importa de España y La verdad en el potro* di Francisco Santos (XVII; 1973: 63)[35], sia nel titolo della commedia attribuita a Lope de Vega "*Más vale salto de mata que ruego de buenos*"[36]. Appare quindi evidente[37] che nel passaggio dal XVI al XVII secolo, rispetto alla sua forma primitiva, il proverbio subisce numerose trasformazioni, delle quali la più ricorrente è l'omissione del lessema "hombres", ipotesi, questa, suffragata dal Covarrubias e dai "Diccionarios Académicos" che lo sopprimono già a partire dal primo *Diccionario de Autoridades* del 1726[38], per poi reinserirlo soltanto a partire dal *Diccionario de la lengua española* della Real Academia del 1899, ma come seconda accezione introdotta dalla disgiuntiva "o".

Le mie ricerche sui periodi letterari posteriori hanno prodotto scarsi risultati. Per quanto concerne i secoli XVII e XVIII, il nostro proverbio viene citato nell'*Entremés del galán liberal* (1996: 172), scritto verso la fine del XVII secolo o l'inizio del XVIII, forse nelle Filippine[39]; nei *Refranes castellanos traducidos en verso latino* di J. de Iriarte (1774: 129)[40] e nel *Sainete intitulado*

---

[31] Il proverbio, pronunciato da Portillo, è introdotto dalle seguenti parole: "Descendiente primero/ soy de aquesa chimenea./ Deseos de mi señor/ me descolgaron abajo,/ perdóneseme este error,/ que no ha podido ser menos".
[32] Il proverbio è pronunciato da Xaranillo.
[33] Il proverbio è pronunciato da Sancho: "Mas vale salto de mata, Señor, que ruego de buenos".
[34] "[…] pretendí que me valiese antes el salto de mata, que ruego de buenos".
[35] "Hombre, más vale salto de mata que ruego de buenos".
[36] Cfr. C.A. de la Barrera y Leirado (1968).
[37] La ricerca condotta non ha pretese di esaustività, ma si offre come primo passo per il reperimento del citato proverbio in tutte le opere letterarie spagnole. Per ora mi sono prevalentemente basata sulle concordanze della "Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes" (www.cervantesvirtual.com), senza tuttavia tralasciare di esaminare altri testi, relativi soprattutto al "Siglo de Oro", cui bisogna aggiungere le opere a cui rimandano i cataloghi paremiologici consultati, per i quali Cfr. E.Paltrinieri (2009: nota 4 e tabelle).
[38] In questo, a differenza dei successivi, il proverbio viene inserito sotto il lemma: [*Bueno*].
[39] Così pensa Germán Vives nell'introduzione alla sua edizione del testo; il proverbio viene citato con l'inversione dei sostantivi "ruego" e "buenos", ma nuovamente privo del lessema "hombres", ai *vv.* 1064-1065: "[que, como dijo el proverbio/]: más vale salto de mata/ que de los buenos el ruego".
[40] "Mas vale salto de mata que ruego de hombres buenos. *Plus fuga profuerit cuivis properata nocenti,/Quam veniam orantum turba patrona virum"*. Qui, invece, ricompare nella sua formulazione più antica, ossia con il sostantivo "hombres".

ISSN: 1594-378X

La astucia de la Alcarreña[41], rappresentato a Madrid nel 1791; infine, nel XIX secolo, nelle *Escenas Andaluzas* di Estébanez Calderón (1847)[42]. D'altronde, a partire dal 1970, il proverbio non viene nemmeno più registrato dagli stessi dizionari accademici, segno della sua caduta in disuso e dimostrazione, com'è noto, che "i proverbi hanno valore o senso paremiologico solo […] quando una comunità li riconosce come tali e attribuisce loro forza espressiva e comunicativa"[43]. Questa tesi viene rafforzata anche da alcune edizioni moderne di Contreras, i cui autori si sentono ormai in dovere di aggiungere una nota esplicativa al *refrán* in oggetto[44].

Tuttavia, essendo i proverbi in costante flusso (Ridout-Witting, 1969: 14), sovente, come si è visto, essi si deformano, alcune volte accrescendo il loro testo quasi per sedimentazione, altre sintetizzandosi e potandosi, come limati dall'uso, per cui dell'originale finisce per sopravvivere soltanto la prima parte e viene omessa la seconda. Ed è questo, per l'appunto, il caso del nostro *refrán*, del quale è sopravvissuta soltanto una parte del primo emistichio, ossia "salto de mata" che ha mantenuto il significato originale dello stesso, ossia, nella definizione dell' A.U del 1803, sotto il lemma [*Salto*]: "fam. La huida o escape por temor al castigo, como lo prueba el refrán *Más vale salto de mata &c.*" nonché la locuzione avverbiale "a salto de mata", ancora molto produttiva oggigiorno, che viene raccolta per la prima volta sempre nell'A.U. del 1803: "mod. adv. Huyendo por temor ò recelo del castigo"[45].

II

E' noto che la "saggezza" veicolata dai proverbi sovente li ha spinti al di là delle loro frontiere e resi proprietà di tutti (Woods, 1989: XI) sebbene nel loro itinerario si siano potuti impregnare di particolarità e accenti locali come è facilmente deducibile dalle definizioni che ne hanno elaborato gli studiosi di paremiologia. Cito, tra le altre: "[...] sentencia corta fundada en una larga experiencia" (Sintes Pros, 1967: 6), "[...] succint expression of a significant thought with almost universal application" (Ridout-Witting, 1969: 13), "[...] il sait, avec patience, avec économie, dire le peines et le joies, les petitesses et les espoirs de la condition d'animal humain" (Rey, 1984: XV), "[...] condensaciones de avisada experiencia" (Martínez Kleiser, 1978: XIV)[46]. Lo stesso Casares (1997) afferma che "La paremiología comparada nos enseña que una gran proporción de los refranes que realmente pretenden condensar la experiencia humana y aleccionar a las generaciones futuras es común, no en la forma, pero sí en el concepto, a muchos pueblos distanciados por la geografía o por la historia".

Per Ariella Flonta (1995: *web*), questa saggezza racchiusa nei proverbi è diventata internazionale ed è perciò davvero rischioso qualsiasi tentativo di attribuire loro una nazionalità. Di fatto, alcuni di questi coincidono perfettamente o quasi in due o più lingue anche distanziate geograficamente: per esempio, "una glondrina sola no hace verano", coincide quasi perfettamente con l'italiano "una rondine non fa primavera" o con il francese "une hirondelle ne fait pas le printemps" o con l'inglese "one swallow makes not a spring"[47]; oppure, "l'abito non fa il monaco", con lo spagnolo "no hace el hábito al monje", con il francese

[41] "[…]mas, vale salto de mata, que ruego de güenos".
[42] Nella scena *Don Egas el escudero y la dueña doña Aldonza. Fecho es de burlas*: "[…] y más vale salto de mata, que ruego de bueno […]".
[43] http://digilander.libero.it/paremias/
[44] Per esempio, in quella di Gonzalo Gil (2006: 39): "más vale huir que pedir perdón"; o in quella di Javier de Navascués (2004: 53): "o, lo que es lo mismo: es mejor escapar que esperar a que se pida clemencia".
[45] Locuzioni che si ritrovano nell'*Aquilana* di Bartolomé de Torres Naharro, ne *La jácara de la venta* di Quevedo, nelle *Historietas nacionales* di Alarcón, ne *El fin de la fiesta* di Larra, ne *La Quimera* e *Los pazos de Ulloa* di Emilia Pardo Bazán e nell' *Estilicón* di Leopoldo Alas Clarín, per citare soltanto alcuni esempi di secoli passati.
[46] Cfr. anche A. Flonta (1995: *web*)
[47] In latino: "Una hirundo non efficit ver" (A. Arthaeber, 2009).

"l'habit ne fait pas le moine" o con gli inglesi "the gown does not make the friar" e "The cowl does not make the monk", per citare soltanto alcune lingue in cui si ritrovano.

Altri offrono leggere varianti - per esempio, la sostituzione di un termine con un altro della stessa famiglia -, aggiungono espressioni o addirittura una spiegazione – tra il serio e il faceto – che possono diventare la chiave per interpretare correttamente il proverbio che in certe lingue si presenta soltanto in forma abbreviata.

In altri ancora il senso della metafora è lampante e questa spiegazione aggiunta, quando compare, ha una funzione più che altro stilistica: agli italiani "Il pruno non fa melaranci" o "La quercia non fa limoni" o "Il leccio non fa olive" corrispondono quasi perfettamente il francese "La ronce (rovo) ne porte pas de raisin" o il portoghese "Não pode o ulmeiro (olmo) dar peras", mentre lo spagnolo "No pidas al olmo la pera, pues no la lleva" presenta un'aggiunta che si rivela utile per mantenere la struttura bimembre del proverbio, ma non serve a chiarire ulteriormente il suo significato (Flonta, 1995: *web*). In questi esempi, evidentemente, la traduzione è semplice: i proverbi citati si equivalgono dal punto di vista semantico e anche formale.

Alcune volte, invece, essi non esistono e non sono attestati in una o più lingue: è questo il caso –per l'appunto– di "Más vale salto de mata que ruego de (hombres) buenos", il cui significato nell'accezione dei *Diccionarios Académicos*, a partire da quello de Autoridades del 1726, è il seguente: "Refr. que enseña, que al que ha cometido algun excesso por donde tema ser castigado, mas le aprovecha el ponerse en salvo y escaparse, que no el que pidan por él personas de suposición y autoridad"[48].

A fornirci una pista relativa alla sua possibile origine è il Covarrubias, il quale lo fa risalire all'ambito della caccia, registrandolo e glossandolo sia sotto il lemma [*Mata*] -"Y seguir a uno hasta la mata, seguirle hasta no poder más, por avérsele escapado, como haze la liebre a quien el galgo ha corrido en lo raso y se entra en el monte"– sia sotto quello [*Rogar*] -"Está tomado de la liebre quando la ha descubierto el caçador"– sia, infine, sotto [*Saltar*].

Per Tosi (2007), invece, esso risalirebbe, in una sua variante greca ("L'usignolo in gabbia non canta"), alle *Vitae Sophistarum 1, 21, 3* di Filostrato e, più precisamente, alla risposta che il retore Scopeliano dà agli abitanti di Clazomene che lo pregavano di aprire una scuola nella loro città. Aggiunge che esso è basato su una credenza zoologica antica - (Eliano, *De natura animalium, 3, 40)* - e ci offre il seguente corrispondente italiano: "Il rossignolo in gabbia non canta mai così bene come nel bosco".

Di poco aiuto per una sua eventuale traduzione in altre lingue è anche la versione latina del proverbio registrata in numerosi dizionari e raccolte paremiologiche: "Cum licet fugere ne quaere litem"[49]. E neppure appare completamente soddisfacente l'equivalente italiano fornitoci da Muzio Floriati (1636: 112 "E"), ripreso, come vedremo, da numerosi traduttori italiani del *Quijote:* "E' meglio essere uccello di bosco, che di gabbia" [50].

Come agire quindi in questi casi? Ariella Flonta (1995: *web*) sostiene che bisogna scoprire il comun denominatore semantico che ne evidenzia le analogie, i fattori differenzianti, l'originalità metaforica, la varietà formale. Insomma, bisogna identificare la costante –quando esiste– sotto le spoglie della forma che il messaggio assume in paesi diversi, identificare quelli che in sostanza si equivalgono dal punto di vista semantico, cioè convogliano lo stesso messaggio, ricercare i tratti distintivi, piccoli o grandi che siano, di ogni componente del set,

[48] Cfr. anche E. Paltrinieri (2009: 65-72).

[49] Ossia, "non cercate la lite quando è possibile fuggire" Cfr., tra gli altri, A.U. (1822) sotto il lemma "salto", G.M. Caro y Cejudo (1992: 210) e Paltrinieri (2009: 69-72).

[50] *Mas vale salto de mata, que ruego de buenos. Cùm liceat fugere, né queras litem. (Adag.).* La fonte del proverbio latino, secondo Floriati, sono gli *Adagia* di Erasmo.

ISSN: 1594-378X

che collaborano allo svelamento di un messaggio composito il quale dipende, infatti, dagli apporti e dalla combinazione dei fattori, espliciti ed impliciti, "diversi".

Vediamo, quindi, con l'aiuto di una tabella, come hanno reso il proverbio alcuni traduttori italiani, senza nessuna pretesa di esaustività per quanto concerne le numerose traduzioni del *Quijote*, e limitando la nostra analisi a quest'opera cervantina e al *Discurso de mi vida* di Contreras, testi entrambi del XVII secolo nei quali si registrano due occorrenze del proverbio: nel *Quijote* I, 21 e II, 67 e in Contreras, una volta nella prima parte e una nella seconda. Alle traduzioni italiane, aggiungiamo un'appendice in cui vengono riportate le sue rese in alcune altre lingue -sostanzialmente in francese e inglese, ma anche in portoghese per quanto concerne il *Quijote*- tratte da un campione di traduzioni dei due testi.

1. M. DE CERVANTES, *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

1.1. Traduzioni italiane[51]

Opera	**Traduttori**	**Traduzione del proverbio**
L'ingegnoso Cittadino Don Chisciotte della Mancia, Venezia, (Andrea Baba, 1622 I parte; 1625 II parte)	Lorenzo Franciosini	"E meglio essere uccello di campagna, che di gabbia" (I, 21, p. 218); "& è meglio essere uccello di campagna che di gabbia" (II, 67, p. 669)
La storia di don Chisciotte della Mancha, (Venezia, Alvisopli, 1818)	Bartolomeo Gamba	"è meglio essere uccello di campagna che di gabbia" (I, 21); "ed è meglio essere uccello di campagna, che di gabbia" (II, 66)
La Storia di Don Chisciotte della Mancha, (Roma, Perino, 1888)	(ripresa da Gamba)	"è meglio essere uccello di campagna che di gabbia" (I,21); "ed è meglio essere uccello di campagna, che di gabbia" (II,66)
Don Chisciotte della Mancia (Firenze, Sansoni, 1923)	Alfredo Giannini	"è meglio essere uccel di bosco che di gabbia" (I, 21); "chi si fida è l'ingannato" (II, 67)[52]
Don Chisciotte della Mancia (Milano, Mondadori, 1933)	Ferdinando Carlesi	"Costa più una bastonata che cento arrillà" (I, 21); "fidati i era un buon amico, ma non ti fidare i era meglio" (II, 67)
Don Chisciotte della Mancia (Torino, Utet, 1954)	Gherardo Marone	"Più vale fuggire che raccomandarsi agli uomini dabbene" (I, 21)[53]; "Ed è meglio scappare che stare a pregare che non ti facciano male" (II, 67)
Don Chisciotte della Mancia (Torino, Einaudi, 1957)	Vittorio Bodini	"Meglio uccel di bosco che uccel di gabbia" (I, 21); "Fidarsi è bene, non fidarsi è meglio" (II, 67)

[51] Sarebbero ancora da esaminare le seguenti: a) Andrea Urbini, Milano 1840 > revisione di Ambrosoli; b) Barion, 1929> revisione di E. Fabietti; c) Salani, Firenze 1921> traduzione di Mary de Hochkofler; d) Curcio, 1950> traduzione di Pietro Curzio; e) Istituto Geografico de Agostini/Club del Libro, 1960 (riedizione Edipem, 1973 e 1982)> traduzione di Cesco Vian e Paola Cozzi; f) Frassinelli> traduzione di Vincenzo la Gioia (1997), oltre a numerose altre -tra le quali le riduzioni per ragazzi– che sicuramente mi sono sfuggite.
[52] In nota cita Cejador y Frauca.
[53] In nota avvisa che al posto della forma analogica ha scelto quella letterale.

Don Chisciotte della Mancia (Milano, Bietti, 1967)	Gianni Buttafava, Ada Jachia Feliciani, Giovanna Maritano	"Meglio essere uccel di bosco che di gabbia" (I, 21); "e fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio" (II, 67)
Don Chisciotte della Mancia (Milano, Mursia, 1971; Garzanti, 1974)	Letizia Falzone	"Meglio presto filare che in preghi confidare" (I, 21); "e fidarsi è bene, non fidarsi è meglio" (II, 67)

1.2. Traduzioni portoghesi e brasiliane:[54]

(Portoghese)	Typographia Rollandiana (1794)	"Mais vale salto de matta, que rogo de homem bom" (I, 292); "Mais vale salto de mata que rogo de homens bons" (IV, 222)
idem	Antonio Feliciano Castilho (1876)	"Mais consegue salteador, do que honrado rogador" (I, 145); "Mais vale salteador que sáe á estrada, que namorado que ajoelha"
	Benalcanfor (1877)	"salta o barranco e não rogues o santo" (I, 214);
idem		"Mais vale salto de mata que rogo de homens bons" (II, 499)
idem	Carcomo (1888-89)	"O que estiver na tua mão, não peças aos santos" (I, 148); "Mais vale salto de mata que rogo de homens bons" (II, 468)
idem	Aquilino Ribeiro (1959)	"Salta o barranco e não rogues o santo" (I, 99); "Mais puxa moça que a corda" (II, 299)
idem	Rodrigues, I, 167	"Mais vale salto de mata que rogo de homens bons"
idem	Gonçalvez	"Mais consegue salteador do que honrado rogador" (I, 135); "Mais vale assalto de floresta que rogos de homens bons" (II, 302)
Quijote	Sousa (1991?)	"Mais consegue salteador do que honrado rogador"(I, 163); "E quem vê caras não vê corações" (II, 502)
(Brasiliana)	Almir de Andrade	"Mais vale a audácia do salteador que a súplica da gente honesta" (II, 936); "Mais vale 'ganhar o mato' do que contar com o rôgo de homens poderosos" (V, 1787)
idem	Amado, (Belo Horizonte, 1984)	"Mais vale cair no mato, que rogos de gente honrada" (I, 183); "Mais vale para o mato correr que de rogos de bons homens se valer" (II, 489)

1.3. Traduzioni francesi

L'ingenieux Don Quixote de la Manche […], Parigi, J. Fouet, 1614 (T.I)	César Oudin (1614)	"Mieux vaut le sault du buisson, que la prière des gens de bien" (I, 21, p. 239)[55]

[54] Per le traduzioni portoghesi, cfr. Comino Fernández de Cañete (2004), da cui sono tratti i riferimenti inseriti in tabella. La Comino conclude che il refrán "Mais vale salto de mata que rogos de homens bons" non doveva essere molto conosciuto tra i traduttori perché sono varie le soluzioni che vengono offerte.

[55] Non sono riuscita a reperire la prima traduzione francese della II parte del *Quijote* condotta da Rosset.

ISSN: 1594-378X

Histoire de Don Quijote de la Manche (edd. consultare T.I, Paris, Didier, 1846; T.II, Paris, Lefèvre, 1837)	F. de Brotonne (1846)	"Mieux vaut le sault du buisson que la priére des gens de bien" (I, 21, p. 150) "Mieux vault le sault du buisson que la prière des gens de bien" (II, 67, p. 480)

1.4. Traduzioni inglesi

The History of the Valorous & Witty Knight-Errant Don Quixote of the Mancha, Londra, E. Blount e W. Barret, 1620	Thomas Shelton (1612, I parte; 1620, II parte)	"although it were better said, "The leap of a shrub is more worth than good men's entreaties." (I, 21); "and better a fair pair of heels than die at the gallows." (II, 67)
The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha, London 1700-1703	Peter Motteux (1712)	"A leap over the hedge es better than the prayer of a good man" I,21[56]
The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha, Londra, Tonson, 1742	Charles Jervas (1742)	"though this other is nearer to the purpose; "a leap from a hedge is better than the prayer of a good man" (I, 21, p. 162 ed. Oxford Univ. Press, 1998)
The History and Adventures of the Renowned Don Quixote, London 1755	Tobias Smollett (1755)	"better thieve than grave" I,21
Don Quixote, London, 1885	John Ormsby (1829-1895) (1885)	" A clear escape is better than good men's prayers" (I, 21); "better a clear escape than good men's prayers" (II, 67)
The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha, New York, 1945	Samuel Putnam (1945)	"An escape from the slaughter is worth more than good men's prayers" I, 21
Don Quixote of La Mancha, London, 1954 (versione abbreviata)	Walter Starkie (1957)	"A leap over the hedge is better than good men's prayers" I, 21
The History of That Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha, (New York: W. W. Norton, 1995)	Burton Raffel (1995)	"It's better to run away and hide than wait for good men to help" I, 21

1.5. (Traduzione tedesca)

(Tedesca)	L. Tieck (1799-1800)	"und besser ist Neid als Mitleid", IV, 372[57]

2. ALONSO DE CONTRERAS, *DISCURSO DE MI VIDA*

2.1. Traduzioni italiane

A. de Contreras, *Le avventure del capitano (1582-1633) di Alonso de Contreras* Milano, Longanesi, 1968	Ettore de Zuani	"Ragazzi, qui è meglio che cerhiamo di scappare" (p.36) "Meglio tagliar la corda che star lì a pregar tanto" (p. 147)

[56] Anche per le traduzioni inglesi di Motteux, Smollet, Putnam, Starkie e Raffel non ho potuto consultare la traduzione del proverbio nella seconda parte del romanzo.
[57] Cfr. Barsanti Vigo (2003); la traduzione letterale del proverbio tedesco è "Meglio l'invidia che la compassione".

A. de Contreras, *Storia della mia vita*, Genova, Il Melangolo, 1996	Paolo Collo	"Fratelli, qui, più che dir preghiere, ci conviene tagliare la corda!" (p. 34); "[…] è meglio tagliare la corda che dire mille preghiere" (p. 113)
A. de Contreras, *Trascorsi della mia vita,* Alessandria, Dell'Orso, 2006	Elisabetta Paltrinieri	"Fratelli, è meglio darcela a gambe che stare a pregare!" (p.111) "è meglio darsela a gambe che stare a pregare!" (p. 223)

2.2. Traduzioni francesi

A. de Contreras, *Mémoires du capitan Alonso de Contreras (Lequel de marmitton se fit commandeur de Malte)*, Parigi, Champion, 1911	M. Lami e L. Rouanet	"Frères, mieux vaut saut en brousse que prière de bonnes gens" (p. 19); "Comme dit l'autre, mieux vaut saut en brousse que prière de bonnes gens" (p. 155)
A. de Contreras, *Les aventures du capitan Alonso de Contreras (1582-1633)*, Parigi, Plon, 1922	J. Boulenger	"Frères, mieux vaut saut dans le maquis que prières de bonnes gens" (p. 16); "Comme on dit, mieux vaut saut en maquis que prières de bonnes gens" (p.136)
A. de Contreras, *Mémoires du capitán Alonso de Contreras (1582-1633)*, [...], Parigi, V. Hamy, 1990	O. Aubertin	""Frères, mieux vaut saut dans le maquis que prières de bonnes gens" (p. 33); "Comme on dit, mieux vaut saut en maquis que prières de bonnes gens" (p. 130)

2.3. Traduzioni inglesi

A. de Contreras, *The Life of Captain Alonso de Contreras (Knight of the Military Order of St. John, Native of Madrid, written by Himself (1582 to 1633)*. Translated from the Spanish by ----, Londra, Jonathan Cape Ltd., 1926	C. Alison Phillips	"Brothers, it is better to take cover than trust to the prayers of the saints" (p. 26); "[as they say], it is better to take cover than to wait for the prayers of the Saints" (p. 154)

2.4. (Traduzione tedesca)

A. de Contreras, *Leben Taten und Abenteuer von ihmselbst Geschrieben* […], Berlino, Im Propyläen-Verlag, 1924	O. Fischer	"Brüder, besser in die Büsche gesprungen als frommer Leute Fürbitten!" (p. 26); "Besser ein Satz ins Gebüsch als gutter Leute Fürbitten" (p. 112)

Già da una prima occhiata alla tabella si evince che i traduttori nelle varie lingue hanno adottato soluzioni diverse. Per quanto concerne il *Quijote,* il Franciosini, seguito da Bartolomeo Gamba, ha optato per sostituire –nelle due parti- al proverbio originale un proverbio italiano che offre una leggera variante rispetto a quello registrato da Muzio Floriati[58]: "E' meglio essere uccello di campagna che di gabbia". Il Giannini, da parte sua, si avvale del proverbio registrato da Floriati soltanto per la sua traduzione nella prima parte del romanzo perché, nella seconda,

[58] campagna vs bosco; Cfr. p. 9 e nota 54

ISSN: 1594-378X

inserisce un altro proverbio italiano: "chi si fida è l'ingannato". Anche Ferdinando Carlesi usa due proverbi diversi nelle due parti: "Costa più una bastonata che cento arrillà" e "fidati i era un buon amico, ma non ti fidare i era meglio". Allo stesso modo procede Bodini, il quale, nella prima parte del *Quijote,* come Giannini, lo riprende da Floriati: "meglio essere uccel di bosco che di gabbia", mentre, nella seconda, recupera quello usato da Giannini e da Carlesi nella sua variante "Fidarsi è bene, non fidarsi è meglio". A loro volta, Gianni Buttafava, Ada Feliciani e Giovanna Maritano, nella loro traduzione per Bietti del 1967, seguono il Bodini. Gherardo Marone, invece, opta per una traduzione più letterale, quindi non analogica, che mantiene tuttavia intatto il contenuto semantico del *refrán* originale: (I, "Più vale fuggire che raccomandarci agli uomini dabbene"; II, "Ed è meglio scappare che stare a pregare che non ti facciano male"). Infine, la Falzone, perlomeno nella prima parte, riesce a rendere perfettamente il contenuto dell'originale con una rima: "Meglio presto filare che in preghi confidare", anche se, nella seconda parte, invece, ritorna al proverbio già usato da Bodini: "fidarsi è bene, non fidarsi è meglio".

Quanto ai traduttori portoghesi, per la traduzione del proverbio nella prima parte del *Quijote,* agiscono nel seguente modo: la traduzione del 1794 –sono parole della Comino- offre soltanto la variante del singolare ("homem bom") rispetto all'originale; si tratta quindi di una traduzione letterale così come letterale è anche la traduzione di Rodrigues. Al contrario, le traduzioni di Castilho, di Gonçalvez e di Sousa sostituiscono il nostro *refrán* con un altro - Castilho stesso lo identifica come tale- che racchiude un significato differente: "Mais consegue salteador do que honrado rogador". Benalcanfor, a sua volta, presenta un altro proverbio simile -lo stesso che userà Ribeiro- in cui il sintagma "hombres buenos" viene sostituito con il lessema "santo": "Salta o barranco e não rogues o santo". In Carcomo notiamo un'altra variante, anch'essa identificatrice, una parafrasi in cui si perdono entrambi i significati di "fuggire" e di "uomini buoni"/"giudici di pace" (Comino, 2004: 505): "O que estiver na tua mão, não peças aos santos". In Brasile, infine, i traduttori sostituiscono il nostro proverbio con altri: "Mais vale audacia do salteador que a súplica da gente honesta" e "Mais vale cair no mato, que rogos de gente honrada".

Nella seconda parte del romanzo, gli stessi traduttori offrono soluzioni ancor più varie: Castilho e Ribeiro, inserendo, al posto del nostro, altri due proverbi ben conosciuti - rispettivamente, "mais vale salteador que sáe á estrada, que namorado que ajoelha" e "mais puxa moça que a corda"- traducono in forma analogica, ma perdono il senso dell'originale, così come Sousa -"quem ve caras não ve corações". Meno lontano dal punto di vista formale e semantico è invece il proverbio inserito da Gonçalvez, il quale traduce letteralmente il secondo emistichio: "[…] que rogos de homens bons". Per la traduzione letterale, coincidente con la variante rollandiana, optano anche Benalcanfor, Carcomo e Rodrigues: "mais vale salto de mata que rogo de homens bons". I Brasiliani, infine, traducono più o meno letteralmente. Andrade aggiunge una nota dalla quale si evince che, malgrado conoscesse le diverse traduzioni portoghesi del *refrán*, disconosceva quella del 1794: "A tradução literal seria: 'mais vale salto de mata que rogo de homens bons'. Como não temos provérbio equivalente, preferimos traduzir como o fizemos […]" (Andrade *apud* Comino, 2004: 463)[59]. Infine, la seconda traduzione brasiliana –forse la più riuscita- riesce a riprodurre l'originale per mezzo di una variante rimata: "mais vale para o mato correr que de rogos de bons homens se valer".

Le proposte portoghesi, come le italiane, sono quindi molto varie, segno questo, come afferma Comino nelle sue conclusioni, del fatto che il *refrán* in questione non doveva essere molto conosciuto tra i traduttori.

[59] Nota 363, in cui si aggiunge: "È como se dissésemos: 'mais vale contar com as pernas do que com o rogo de homens poderosos'. Benancalfor manteve a tradução literal, e Castilho usou o provérbio portugues […]"

Quanto alle traduzioni francesi e inglesi, dai pochi esempi allegati in tabella si evince che si sono prevalentemente orientate verso una traduzione letterale del proverbio: Oudin, nella prima versione francese del romanzo, lo riproduce infatti alla lettera: "Mieux vaut le sault du buisson, que la prière des gens de bien" e la sua traduzione viene ripresa due secoli più tardi da Brotonne.

Tra gli Inglesi, propendono per la traduzione letterale, nella prima parte del romanzo, Shelton (XVII secolo), Motteux e Jervas (XVIII secolo) e Starkie (XX secolo). Ormsby (XIX secolo) traduce letteralmente soltanto il secondo emistichio, mentre nel primo, perde la figura relativa al salto del cespuglio sebbene mantenga il suo significato implicito di fuga ("a clear escape"). Conserva il senso dei due emistichi dell'originale, ma non le figure, anche Burton (XX secolo): "It's better to run away and hide than wait for good men to help". Varianti più notevoli si riscontrano invece nella seconda traduzione di Shelton, in Smollet (XVIII secolo) e in Putnam (XX secolo). Il primo, dopo aver reso letteralmente il proverbio nella prima parte del *Quijote,* opta, nel primo emistichio della seconda, per una locuzione –"to show a clear pair of heels" significa infatti "fuggire"– e per una sostituzione metaforica nel secondo -"to die at the gallows", ossia "morire sulla forca"- riuscendo così a crearne una variante che, mantenendo i due semi fondamentali degli emistichi, ovvero quello relativo alla fuga e quello della morte certa per impiccagione, meglio si attaglierebbe, come vedremo, al *Discurso de mi vida* di Alonso de Contreras. Smollet si avvale invece di un'altra paremia la quale, tuttavia, non racchiude in sé né il senso di fuga né quello della richiesta di aiuto: "better thieve than grave". Infine, Putnam traduce letteralmente il secondo emistichio, ma inserisce nel primo una figura che, sebbene inglobi il sema della fuga, niente ha a che vedere con quella dell'originale[60].

Quanto ad Alonso de Contreras, le soluzioni date si inclinano piuttosto per una traduzione letterale anziché analogica. De Zuani, nella prima parte del testo, traduce il proverbio con "Ragazzi, qui è meglio che cerchiamo di scappare" e, nella seconda, con "Meglio tagliar la corda che star lì a pregar tanto". Collo, invece, lo rende nei seguenti modi: "Fratelli, qui, più che dir preghiere, ci conviene tagliare la corda" (I parte) e "è meglio tagliare la corda che dire mille preghiere" (II parte). La mia traduzione, infine, non si allontana molto dalle precedenti: "Fratelli, è meglio darcela a gambe che stare a pregare!" (I parte) e "è meglio darsela a gambe che stare a pregare" (II parte).

Ancor più letterali sono le traduzioni francesi, a partire da quella di Lami e Rouanet - Frères, mieux vaut saut en brousse que prière de bonnes gens" (nelle due parti) -, per continuare con quella di Boulenger –"Frères mieux vaut saut dans le maquis que prières de bonnes gens"– e per concludere con quella di Aubertin che riprende la precedente perfino nella leggera variante che questa presentava nella seconda parte: "[…] saut en maquis […]".

Infine, meno letterale sebbene non analogica, è anche la traduzione inglese di Phillips: "Brothers, it is better to take cover than trust to the prayers of the Saints", con la sua minima variante nella seconda parte: "[…] to wait for the prayers […]".

E così ci troviamo di fronte all'annosa questione della miglior maniera di tradurre. Non intendo, in questa sede, addentrarmi nelle innumerevoli teorie che si sono formulate al proposito, ma soltanto esaminare se, nel caso di espressioni fisse, *clichés*, quali sono i proverbi, qualora non esista il corrispondente nella lingua d'arrivo, sia preferibile una traduzione letterale o piuttosto una analogica. Le traduzioni esaminate, come si è visto, offrono entrambe le modalità. Ricordo soltanto che una lingua non è soltanto un codice di segni, ma prende vita e significato dal suo contesto culturale, sociale, storico, emotivo e psicologico. Paola Maria Minucci (2003: 14) afferma che:

[60] "Slaughter": macello, macellazione.

ISSN: 1594-378X

> Una parola non ha sempre lo stesso significato, ma ha tante sfumature semantiche quante sono le sfumature di situazioni contestuali in cui si inserisce il suo uso. […] A proposito della traduzione ha scritto Ezra Pound: "la migliore traduzione è quella nel linguaggio che l'autore avrebbe usato se avesse scritto nella lingua del traduttore". Secondo questa definizione, tradurre vorrebbe quindi dire *ricreare nella propria lingua* il testo originale e il miglior traduttore sarebbe colui che è capace di intervenire creativamente nella propria lingua.

Tale teoria darebbe quindi ragione ai traduttori che hanno effettuato –per quanto concerne il nostro proverbio– un'operazione di sostituzione, ossia hanno optato per una traduzione analogica, a partire dal Franciosini –"è meglio essere uccel di campagna che di gabbia"-, passando da Carlesi –"costa più una bastonata che cento arrillà" e "fidati i era un buon amico, ma non ti fidare i era meglio"- e da Bodini –"Meglio uccel di bosco che uccel di gabbia" e "Fidarsi è bene, non fidarsi è meglio"-, per arrivare ai portoghesi Castilho –"Mais vale salteador que sáe á estrada, que namorado que ajoelha" (II parte)-, Ribeiro –"Salta o barranco e não rogues o santo" e "Mais puxa moça que a corda"-, e agli inglesi Shelton, Smollet e Putnam, insomma tutti coloro che hanno scelto di rendere un proverbio –il quale, effettivamente costituisce un'unità semantica e sintattica a sé stante, indipendente– con un altro proverbio d'uso registrato nella propria lingua. Tuttavia, come è noto, la traduzione di un testo non può che essere la traduzione di un contesto e, sebbene i *refranes* rientrino nel gruppo dei *clichés* in quanto blocchi monolitici –perché invariabili– all'interno di una lingua, già Arewa e Dundes (1964: 70-85) avevano sottolineato l'importanza del contesto per la loro definizione e comprensione. E Oliver (1983, *apud* Uribe Tirado, 2004: 4) sembra ribadire tale concetto:

> Los refranes son frases hechas de carácter polisémico, cuyo sentido se concreta relacionándolos con el contexto en que se inscriben. […] La base polisémica del refrán es de carácter abstracto; no se trata de que a cada uno de ellos le correspondan una serie de posibilidades significativas distintas y delimitadas, sino, por el contrario, de que poseen una única noción significativa inconcreta y vigorosa que actualiza y llena de significación en cada contexto de forma diferente, de modo parecido a lo que ocurre con los ideogramas de la escritura oriental.

Uno stesso proverbio, insomma, può contenere significati differenti e questi dipendono dal locutore che lo usa e dal momento in cui lo pronuncia. L'interpretazione di Ezra Pound, quindi, pur essendo senza dubbio suggestiva e, entro certi limiti anche vera, risulta un po' semplicistica: si rischia, infatti, che a forza di analogie, l'opera perda progressivamente non soltanto il suo colore nazionale, come afferma la Minucci (2003: 14), ma anche gli eventuali riferimenti al contesto e al cotesto. Nel caso specifico del nostro proverbio, che non ha un corrispondente italiano, bisogna quindi rifarsi e al contesto culturale spagnolo dell'epoca e al testo stesso in cui esso è stato inserito. Prendiamo dapprima l'esempio di Contreras. Il proverbio usato ben si attaglia alla situazione in cui il nostro capitano si trova quando lo cita per la prima volta:

> Una tarde fuimos a merendar a una hostería, como solíamos, y en el discurso de la merienda dijo uno de mis compañeros, que éramos tres: "Trae aquí comida, bujarrón"; el hostero le dijo que mentía por la gola, con que sacó una daga y le dio de suerte que no se levantó. Cargó toda la gente sobre nosotros con asadores y otras armas, que fue bien menester el sabernos defender. Fuímonos a la iglesia de Nuestra Señora de Pie de Gruta donde estuvimos retraídos hasta ver cómo lo tomaba el Virrey. Y sabido que había dicho que nos había de ahorcar si nos cogía, dije: "Hermanos, más vale salto de matas que ruego de buenos"[61].

[61] Cito dall'edizione critica che sto preparando.

Saputo che il Viceré, se li avesse presi, li avrebbe fatti impiccare e quindi considerata l'inutilità dell'intercessione di *uomini buoni/giudici di pace* che potessero perorare la loro causa, si decide per la fuga. In questo contesto, tradurre il proverbio con "Meglio essere uccel di campagna/bosco, che di gabbia", ossia con il suo equivalente italiano secondo alcune raccolte plurilingui di proverbi, porterebbe a perdere una parte dei riferimenti al contesto: anzitutto quel sema di *fuga* sotto il quale viene classificato in numerose raccolte di proverbi -Martínez Kleiser (1978), per esempio, lo classifica sotto *Huida*> conveniencia de huir-, in quanto "uccel di campagna/bosco" rimanda al concetto più ampio di *libertà* che rappresenta un momento successivo alla fuga; e, poi, l'immagine di *preghiera perché gli altri intercedano, intervengano per te* -que ruego de buenos"-, verrebbe sostituita da quella della *prigionia* determinata dal lessema *gabbia* che oltretutto non è la pena capitale alla quale sarebbe destinato il nostro capitano.

Leggermente diverso è invece il contesto in cui viene compare la seconda occorrenza del proverbio sempre in Contreras. Qui, infatti, dopo la tortura subita perché confessi di aver aiutato i *Moriscos* nascondendo le loro armi, egli viene lasciato libero –con l'ingiunzione di non muoversi da Madrid- e, tolto l'abito da eremita che indossava, viene vestito con un abito di velluto:

> Salí a San Felipe, como digo, galán. Todos se espantaban de verme y holgaban de que estuviese libre. Yo iba cada noche en casa del alguacil que me había tenido preso, y su mujer me decía: "Señor, el comisario prueba no estuvo en Hornachos con muchos testigos. Yo, por el pan que ha comido con nosotros vuesamerced, le aconsejaría se fuese, no tornase a caer en *prisión* y, como dicen, más vale salto de mata que ruego de buenos"[62].

E prosegue: "Yo pensé lo decía con buena intención, y, ¡pardiez!, que traté de irme como me aconsejaba, porque lo hacía a instancia del comisario que, como digo, era rico y al fin se le cuajó su intención"[63]. In questo frammento del testo compare quindi il termine *prigione* per cui, traducendo il proverbio con "Meglio essere uccello di campagna/bosco, che di gabbia" non si perderebbe perlomeno uno dei due semi contenuti nell'originale: la *gabbia*, infatti, rimanda alla prigione e il secondo emistichio non subirebbe in tal modo modifiche sostanziali. Tuttavia, nell'altro emistichio, nuovamente si perderebbe il concetto di *fuga* per adottare quello più ampio di libertà.

In questi casi, è quindi corretto tradurre il proverbio in forma analogica? Colombi (1988: 117-118), citando Austin, sostiene che i *refranes* agiscono in forma autoritaria nella cornice degli *actos de habla*. Ogni enunciato, infatti, possiede un duplice proposito: uno linguistico, per esprimere deliberatamente uno stato intenzionale, e uno extralinguistico, per qualcosa di più, per fornire informazioni, per far sì che colui che ascolta faccia qualcosa. I *refranes*, secondo la studiosa, funzionano come incisi, *comentarios evaluativos* di tono didattico per cui colui al quale il tono o la funzione didattica è diretta può dedurne una certa norma di condotta; essi, cioè, equivalgono alla formulazione di un assioma o di una morale: nel *refrán* c'è un riferimento a regole di comportamento appropriato per una situazione *x* con la quale l'ascoltatore ha familiarità e che potrà seguire per assumere un comportamento adeguato alla stessa. Ed è questo il caso del nostro proverbio: enunciandolo, il capitano Contreras intende fornire ai suoi compagni la seguente informazione perché essi la mettano in pratica: "scappiamo e non stiamo ad aspettare che qualcun altro interceda per noi". E' quello che la Colombi definisce un "acto de habla aseverativo", caratterizzato dall'uso di proposizioni

[62] *idem*
[63] *idem*

ISSN: 1594-378X

dichiarative con il fine di far sapere che il locutore crede *x* in modo che colui che ascolta -il destinatario- faccia *x* (Colombi, 1988: 118).

A loro volta, Graziella Tonfoni e Laura Turbinati, che hanno applicato la metodologia CPP -*Communicative Positioning Program*-[64] anche alla traduzione e, in particolare, alla traduzione dei proverbi e delle espressioni idiomatiche, affermano, in conclusione della loro analisi, che quando in italiano non esiste un proverbio che comunichi lo stesso messaggio dell'originale, è bene utilizzare come traduzione del proverbio la sua traduzione letterale se il lettore può facilmente dedurne il messaggio (Tonfoni-Turbinati, 1992: 349): e in questo modo hanno agito tutti i traduttori italiani, francesi e inglesi di Contreras. Altrimenti, proseguono le studiose, "sarà opportuno modificare il testo in modo da esplicitare questo contenuto"(Tonfoni-Turbinati, 1992: 349), linea seguita, per esempio, con una brillante soluzione da Letizia Falzoni nella sua traduzione della prima parte del *Quijote*: "Meglio presto *filare*, -verbo che rimanda al suo sinonimo *scappare* e che racchiude il sema di *fuga*-, che in *preghi* confidare"- da cui i concetti di intercessione e preghiera. Un'altra soluzione proposta dalle studiose è quella di aggiungere una nota, utile anche per spiegare al lettore che la frase in questione è un'espressione proverbiale o idiomatica, cioè particolarmente connotata. In definitiva:

> […] per assicurare una buona traduzione di proverbi ed espressioni idiomatiche, -proseguono- non sempre è sufficiente l'individuazione del messaggio comunicato e della eventuale espressione corrispondente nella lingua d'arrivo. Talvolta, infatti, queste espressioni si trovano ad avere legami contestuali tali da non permettere che esse vengano tradotte sulla base del loro contenuto. Nel caso in cui uno o più elementi della frase abbiano riferimenti letterali con il cotesto o con il contesto si dovrà preferire la sua traduzione letterale (Tonfoni-Turbinati, 1992: 349).

In quest'ottica, risultano essere essere di scarso aiuto anche le numerose raccolte bilingui o multilingui di proverbi che, estrapolando questi ultimi dal contesto, sovente fuorviano il traduttore nelle sue scelte[65].

Nel caso Contreras, dunque, la soluzione più appropriata, per l'italiano, sembrerebbe quindi quella di tradurre il proverbio letteralmente, con una nota, la prima volta che esso viene citato dall'autore. Adatta alla situazione contestuale si rivelerebbe invece la traduzione inglese proposta da Shelton per la seconda parte del *Quijote:* "better a fair pair of heels than die at the gallows", visto che la forca è proprio ciò che attenderebbe i soldati se venissero presi. Quanto alla seconda occorrenza del proverbio nel *Discurso*, si potrebbe forse optare per una traduzione analogica, quale "è meglio esser uccello di campagna che di gabbia" –in cui verrebbe mantenuto il sema *imprigionamento*- o addirittura, rifacendosi alle traduzioni del proverbio nel *Quijote*, riprendere quel "Fidarsi è bene, non fidarsi è meglio" di Bodini e di Falzone, data la situazione in cui si trova il nostro capitano nel momento in cui lo pronuncia: meglio che non si fidi della giustizia visto che il commissario è ricco e, come viene anticipato, riuscirà nel suo proposito.[66]

La soluzione di tradurre in maniere differenti un proverbio che nell'edizione originale presenta più occorrenze in contesti diversi è quella adottata da numerosi traduttori del *Quijote.*

---

[64] In italiano: "Programma di posizionamento comunicativo". Si tratta di una metodologia che in linea generale si occupa dei processi cognitivi, ossia dell'acquisizione e dell'organizzazione della conoscenza.

[65] D'altronde, la fraseologia contrastiva, concentrandosi sugli aspetti denotativi, tralascia quelli connotativi e pragmatici nonché quelli delle relazioni con il corrispondente campo fraseologico perché sovente si limita ad analizzare unità fuori dei contesti di uso. Le descrizioni contrastive si occupano perciò di una parte soltanto della realtà linguistica (Zuluaga, 1999: 543).

[66] Si perderebbe tuttavia il concetto di *fuga*

Anche questo caso, infatti, sembra corroborare la validità di una doppia traduzione: nella prima parte del romanzo, come in Contreras, il proverbio spagnolo sembra adattarsi perfettamente al contesto: quando don Quijote si immagina di rapire l'infanta se il padre di lei dovesse essere contrario alle nozze, Sancho gli risponde con queste parole:

> Ahí entra bien también -dijo Sancho- lo que algunos desalmados dicen: «No pidas de grado lo que puedes tomar por fuerza»; aunque mejor cuadra decir: «*Más vale salto de mata que ruego de hombres buenos*». Dígolo porque si el señor rey, suegro de vuestra merced, no se quisiere domeñar a entregalle a mi señora la infanta, no hay sino, como vuestra merced dice, roballa y trasponella (I,21).

Di conseguenza, risulta più adatta una traduzione letterale; infatti, "meglio essere uccello di campagna/bosco che di gabbia"[67], mal si attaglia a un contesto in cui don Quijote intende rapire l'infanta e fuggire con lei.

Nella seconda parte, invece, il proverbio viene pronunciato a sproposito e insieme ad altri, sempre da Sancho –"[…] y también suelen andar los amores y los no buenos deseos por los campos como por las ciudades, y por las pastorales chozas como por los reales palacios, y, quitada la causa se quita el pecado; y ojos que no veen, corazón que no quiebra; y *más vale salto de mata que ruego de hombres buenos* (II, 67)[68]- tanto che è lo stesso don Quijote, con la sua risposta, ad offrirci una possibile indicazione per la sua traduzione:

> Yo traigo los refranes a propósito, y vienen cuando los digo como anillo en el dedo; pero tráeslos tan por los cabellos, que los arrastras, y no los guías; y si no me acuerdo mal, otra vez te he dicho que los refranes son sentencias breves, sacadas de la experiencia y especulación de nuestros antiguos sabios; y el refrán que no viene a propósito, antes es disparate que sentencia.

In questa seconda parte del *Quijote*, quindi, essendo il nostro un *refrán,* nelle parole di don Quijote, "traído por los cabellos, arrastrado, no guíado, antes disparate que sentencia", quindi senza riferimenti espliciti al contesto, sembra possibile adottare una traduzione analogica senza perdere parte della sua pregnanza[69].

In conclusione, come per qualsiasi traduzione, anche nel caso specifico dei proverbi, il traduttore deve e può sì appropriarsi del testo, ma sempre nel suo rispetto: egli deve infatti trovare il giusto equilibrio tra una possibile traduzione analogica e la fedeltà all'originale, non soltanto per quanto concerne il testo, ma tenendo anche ben presente il cotesto e il contesto.

Bibliografía

ALEMÁN, Mateo (1599), *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Várez de Castro.

ARELLANO, Ignacio (1997), "Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 1, pp. 15-41.

AREWA, E. Ojo; DUNDES, Alan (1964), "Proverbs and the ethnography of speaking folklore", *American Anthropologist*, Part 2, 66 (6), 70-85.

[67] E' invece la soluzione adottata da Franciosini, Gamba, Giannini, Bodini e Buttafava.

[68] Il corsivo, come nel passo anteriore, è mio.

[69] Sicuramente interessante sarebbe effettuare lo stesso raffronto anche sulle traduzioni in varie lingue del *Guzmán de Alfarache*, anche per la sua vicinanza cronologica con le opere esaminate. Per il momento cito soltanto la traduzione del nostro proverbio elaborata da C. Acutis nella sua traduzione de *El viaje de Turquía* (1983: 169): "che era meglio saltare la siepe che perorare mille cause".

ISSN: 1594-378X

ARTHAEBER, Augusto (2009), *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali* […], Milano, Hoepli.

BÁEZ-RAMOS, Josefa, "El refranero español como referente intercultural", "VIII Congreso de Didáctica del español", 27 de septiembre de 2003, IUPUI-Indianapolis, http://liberalarts.iupui.edu (3-3-2009).

BARCO CENTENERA, Martín del (XVI; 1854), "La Argentina o La conquista del Río de la Plata", en *Historia de Argentina: desde el descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata hasta nuestros días*, III, Buenos Aires, Impr. de la Revista.

BARRERA Y LEIRADO, CayetanoAlberto de la (1860; 1968), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Boydell & Brewer.

BARSANTI VIGO, María Jesús (2003), *Estudio paremiológico contrastivo de la traducción de* El Quijote *de Ludwig Tieck*, Salamanca , Ediciones Universidad de Salamanca.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1684), *La gran comedia, Luis Pérez el Gallego,* Madrid, F. Sanz.

CARO Y CEJUDO, Gerónimo Martín (XVII; 1792), *Refranes y modos de hablar castellanos son los latinos que les corresponden* […], Madrid, Imprenta Real.

CASARES, Julio (1997), *Diccionario ideológico de la lengua española: desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea*, Barcelona, Gustavo Gili.

CELDRÁN GOMARIZ, Pancracio (2004)., *Diccionario de frases y dichos populares*, Madrid, Alderabán.

CERVANTES, Miguel de (1605, 1615; 2004), *Don Quijote de la Mancha*, (Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 dirigida por F. Rico), Barcelona, Círculo de Lectores.

—— (1615; 2001), *Comedia famosa intitulada La gran sultana doña Catalina de Oviedo,* ed. di F. Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com (22-4-2009).

COLL Y VEHÍ, José (1874), *Los refranes del Quijote,* Barcelona, Impr. del Diario de Barcelona.

COLOMBI, María Cecilia (1988), *Los refranes en 'Don Quijote'*, Santa Barbara, University of California.

Comedia Thebaida (1520-21; 1969), ed. G. D. Trotter y K. Whinnom, London, Tamesis Books.

COMINO FERNÁNDEZ DE CAÑETE, Carmen María (2004), *Los refranes del Quijote y sus traducciones en la lengua portuguesa,* Granada, Universidad de Granada.

CONTRERAS, Alonso de (2004), *Discurso de mi vida,* ed. de Javier de Navascués, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

—— (2006), *Discurso de mi vida,* ed. di Gonzalo Gil, Madrid, Langre.

—— (2006), *Trascorsi della mia vita*, (ed. de E. Paltrinieri), Alessandria, Dell'Orso.

CORREAS, Gonzalo (1627; 1992), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Visor.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1943), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española (1611)*, Barcelona, S.A. Horta.

Entremés del galán liberal (XVIII; 1996), en *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, ed. de G. Vives, México, UNAM.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1847), *Escenas Andaluzas*, Madrid, B. González.

FASLA, Dalila (1999), "Conmutación léxica, relaciones semánticas y truncamiento paremiológico", *Paremia*, 8, pp. 161-164, http://www.paremia.org (5-7-2009).

FLONTA, Ariella (1995), "Di proverbio in proverbio. Potenziale semantico della paremiologia comparata", *De Proverbio. An Electronic Journal of International Proverb Studies*, Australia, University of Tasmania, www.deproverbio.com (14-5-09).

FLORIATI, Mutii (1636), *Collectanea Proverbiorum* […], Napoli, Lazarum Scorigium.

FRANCESCHI, Temistocle (1978), "Il proverbio e l'API", *Archivio Glottologico Italiano*, LXIII, pp. 110-147.

GARAY, Blasco de (XVI; 1804: 87-187), *Cartas en refranes* en *Las coplas contra el amor* de Rodrigo Cota, *Las cartas* de Blasco de Garay -(racionero de la Santa Iglesia de Toledo– y *El Epicedio* de Valerio Francisco Romero, Madrid, Impr. de M. Repullés, IV, pp. 87-187.

GONZÁLEZ, Gregorio (1604?; 1995), *El Guitón Onofre*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Santiago de Compostela, Biblioteca Gonzalo de Berceo.

HOROZCO, Sebastián de (1550; 2005), *Teatro universal de proverbios*, (ed. de J.L. Alonso Hernández), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, http://digilander.libero.it/paremias/

IRIARTE, Juan de (1774), *Refranes castellanos traducidos en verso latino,* en "Obras sueltas", II, Madrid, D.F.M. de Mena.

LÓPEZ DE MENDOZA, Iñigo (Marqués de Santillana) (1508; 1995) *Refranes que dizen las viejas tras el fuego,* (ed. de H.O. Bizzarri), Kassel, Reichenberger.

MAL LARA, Juan de (1568; 1621), *Filosofía vulgar* en *Refranes o proverbios en romance* […], Lérida, Luys Manescal.

MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1978), *Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Hernando.

MATOS FRAGOSO, Juan (XVII; 1838), *La dicha por el desprecio*, en D. Eugenio de Ochoa, *Tesoro del Teatro español desde su origen (año de 1350) hasta nuestros días*, IV, ("Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días"), Paris, Impr. de Casimir, Librería europea de Baudry.

MINUCCI, Paola Maria (2003), "Riflessioni di un traduttore", in *Del tradurre. Dal greco moderno alle altre lingue*, a cura di Anna Zimbone, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino.

NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco (1597?; 1993), *Diálogo intitulado el Capón*, Madrid, Visor, 1993.

NÚÑEZ, Hernán (1555; 1621), *Refranes o proverbios en romance que coligio y glosso* […] *Hernan Nuñez […] Y la Filosofia Vulgar de Juan de Mal Lara, en mil refranes glossados, que son todos los que hasta aora en Castellano andan impressos. Van iuntamente las quatro cartas de Blasco de Garay, hechas en refranes, para enseñar el uso dellos*, Lérida, Luis Manescal.

O'KANE, Eleanor (1959), "Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media", *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo II, Madrid.

PALTRINIERI, Elisabetta (2009), "Más vale salto de mata que ruego de (hombres) buenos", *Per le vie del mondo*, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Torino, Torino, Trauben, pp. 61-72.

PEDRO DE VALLÉS, Mosen (1549), *Libro de refranes y sentencias*, Zaragoza, D. Hernández.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA(1780 a 2001), *Diccionario de la lengua española.*

ISSN: 1594-378X

—— (1726; 1770), *Diccionario de Autoridades.*

REY, Alain (1984), en AA.VV. *Diccionnaire de Proverbes et dictons*, Paris, Robert.

RIDOUT, Ronald – WITTING, Clifford (1969), *English Proverbs Explained*, London & Sidney, Pan Books.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1926), "Más de 21.000 refranes no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas", *Revista de Archivos, Bibliotecas, y Museos*, Madrid.

ROJAS ZORRILLA, Francisco (1645; 1918), *Abre el ojo,* Madrid, Impr. de los sucesores de Hernando.

ROJAS, Fernando de (XV, 1983), *La Celestina*, ed. B.M. Damiani, Madrid, Cátedra.

RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan (1634; 1990), *El tejedor de Segovia*, en "Obras completas", II, Valencia, Albatros Hispanofila.

Sainete intitulado La astucia de la Alcarreña […] *representado en los teatros de esta corte, para seis personas, con licencia* [...], (1791), Madrid, Librería de Quiroga.

SANTOS, Francisco (XVII; 1973), *El no importa de España y La verdad en el potro*, ed. de J. Rodríguez Puértolas, London, Tamesis Books Ltd.

SBARBI, José María (1874), *El refranero general español*, Madrid, A. Gómez Fuentenebro.

"Seniloquium. Refranes que dizen los viejos" [Dr. Castro] (2004), ed. di F. Cantalapiedra Eustarbe e J. Moreno Uclés, *Anexos de la Revista Lemir*, Valencia http://parnaseo.uv.es/lemir/textos/Seniloquium/Index.htm (20 abril 2008).

SINTES PROS, Jorge (1967), *Diccionario de aforismos, Proverbios y refranes*, Barcelona, Sintes.

TÉLLEZ, Fray Gabriel de, "Tirso de Molina" (XVII; 2005), *Del enemigo, el primer consejo*, en "*El pretendiente al revés. Del enemigo el primer consejo (dos comedias palatinas)*", Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.

TONFONI, Graziella e Laura TURBINATI (1992), "Applicazione della metodologia C.P.P. al problema della traduzione: proverbi ed espressioni idiomatiche", *Koiné*, "Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori San Pellegrino", II, 1-2, pp. 339-353.

TOSI, Renzo (2007), *Dizionario di sentenze latine e greche,* Milano, BUR.

URIBE TIRADO, Alejandro (2004), "Los refranes: herramienta de sensibilización en formación y gerencia de servicios y mercadeo de la información", *Biblios: Revista de bibliotecología y ciencias de la información*, 5, pp. 1-18, http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/161/16101910.pdf (3-11-2009)

VILLALÓN, Cristóbal de (XVI; 2000), *Viaje de Turquía,* ed. de M.S.ol Ortola, Madrid, Castalia.

WOODS, Richard D. (1989), *Spanish Grammar and Culture Through Proverbs*, Maryland, Potomac, Scripta Humanistica, 46.

YNDURÁIN, Francisco (1955), "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa*, VII, pp. 103-130.

ZULUAGA, Alberto (1999), "Traductología y Fraseología", *Paremia*, 8, pp. 537-549, http://www.paremia.org (5-7-2009)-590, Gennaio-Febbraio.

La Tangeri di Ángel Vázquez. *Locus amoenus, locus horribilis*

DANIELA NATALE
Seconda Università di Napoli

Tangeri, «una città dove si incontrano l'Atlantico e il Mediterraneo, una città fatta di colline che si inseguono, avvolta di leggende, enigma dolce e indecifrabile»[1], ma anche «vecchia signora con le guance dipinte di calce viva, femmina piena di malizia e risorse»[2], è la co-protagonista del romanzo che apparso nel 1976, *La vida perra de Juanita Narboni* del tangerino Ángel Vázquez che, alla maniera di Joyce con Dublino, ne ricostruisce lo spazio urbano dalla nostalgia dell'esilio.

Tangeri è una presenza costante nell'opera di Vázquez, che non esitò però a definirla una città «muy convencional, artificiosa y superficial»[3]. Un forte sentimento intriso di odio e amore lo lega alla sua città natale; esso probabilmente si è formato in un momento importante nella sua autoformazione sentimentale, quando viene costretto a lasciare la sua piccola patria insieme a tutti gli spagnoli che vi risiedevano.

Tangeri, in vero, battezzata dai venditori di rotte turistiche imperiali come la porta dell'Africa, è anche la porta d'ingresso in un altro mondo, un'altra cultura, un altro pianeta, un altro stile di vita. È inevitabile associare il nome di questo enclave a cavallo tra due mondi, con il mito della città che affascinò Paul Bowles, Truman Capote, Allen Ginsberg, Burroughs, Kerouac, Genet, Barthes e tanti altri artisti che la descrissero come il luogo più libero del mondo, la fonte di ispirazione di leggende e di racconti dove la finzione e la magia si mescolano tutti i giorni con una realtà di decadenza e di estrema povertà. Quest'oasi agitata e turbolenta viene riflessa e plasmata nelle migliori pagine di Paul e Jane Bowles o nelle tele di Matisse, che qui ha trovato materia per una pittura nuova, o di Delacroix, rimasto abbagliato dalla luce intensa della città.

Tangeri è stata infatti per un tempo immemorabile (oggi ormai spento) un crocevia di civiltà, un punto di intersezione per incontri e un luogo concupito da diversi popoli bramosi di estendere i propri confini, come fenici, romani, vandali, spagnoli, portoghesi, inglesi, francesi. La sua posizione geografica, in prossimità dell'Europa, ha largamente influito sulla sua affascinante storia, aprendola al mondo esterno e contribuendo al suo spirito liberale. Nel 1912 i Francesi istituiscono un Protettorato in Marocco, cedendo il nord e il sud del Sahara agli Spagnoli. Nel 1923 Tangeri diviene una zona internazionale, politicamente neutrale e con un'economia aperta. Il nuovo statuto formalizza il controllo internazionale sulla città che si trasforma in città del piacere, esotica e cosmopolita, erigendosi a capitale della speculazione monetaria, del traffico delle armi, degli affari fraudolenti e della diplomazia mondiale. Tutto si vende e si compra al miglior offerente, incluso il sesso, che si offre nelle strade a prezzi irrisori, o nei numerosi bordelli che la popolano. All'euforia finanziaria ed erotica si aggiungono lo spionaggio, l'intrigo, tutti in un qualche modo legati anche all'essere città-stato eletta a rifugio per tanti apolidi costretti all'esilio politico. Tangeri è allora città d'accoglienza

[1] Tajar Ben Jelloun *Giorno di silenzio a Tangeri*, Einaudi Tascabili Letteratura, traduzione a cura di Egi Volterrani, 1999.
[2] Tajar Ben Jelloun *Lo specchio delle falene,* Einaudi Tascabili Letteratura, traduzione a cura di Egi Volterrani, 2001.
[3] Intervista di Manuel Del Arco, «Mano a mano. Antonio Ángel Vázquez», *La Vanguardia*, 23 de octubre de 1962.

Daniela NATALE, "La Tangeri di Ángel Vázquez. *Locus amoenus, locus horribilis*", *Artifara*, 9 (2009) Scholastica, pp. 1-10.

per i repubblicani spagnoli dopo la guerra civile che vide la vittoria di Franco e l'instaurazione del regime dittatoriale, e allo stesso tempo *enclave* libera per gli Ebrei perseguitati dai nazisti, anche se poi si converte in asilo degli stessi nazisti alla fine della Seconda Guerra Mondiale. I suoi paradossi non si esauriscono mai. Dal 1940 fino alle fine della guerra, Tangeri è occupata dalle truppe di Franco in seguito ad un accordo diplomatico in base al quale la neutralità della Spagna poteva e doveva garantire nella città un certo ordine e una certa equidistanza tra le distinte comunità europee che vi risiedevano. La sua fama raggiunge l'apogeo alla fine della guerra, quando viene ripristinato lo statuto originario di territorio libero, con modifiche minime. Gli Stati Uniti e la Russia si integrano nello statuto e, da parte sua la Spagna vede diminuito considerevolmente il suo potere nella città. Verso la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 sfilano in città personaggi delle più svariate risme tra cui gli artisti della Beat Generation, i loro amici e associati e lo stesso Ángel Vázquez, che percorrono l'abusato sentiero della clandestinità che caratterizza la città internazionale, cadendo prigionieri del suo magico incantesimo. Ma di lì a poco le cose sarebbero cambiate drasticamente per la colonia di stranieri residenti a Tangeri, incluso per gli spagnoli. Nel marzo del 1956, infatti, il Marocco ottiene l'indipendenza. Tangeri conserverà per un certo tempo la sua carta costituzionale, ma verso la fine del 1959 diventa una città marocchina a tutti gli effetti e gli stranieri vengono obbligati ad andarsene. Nel 1956 un'amnistia permette a tutti gli spagnoli di Tangeri di rientrare in Spagna. Ángel Vázquez in un primo momento resiste, e lascerà la sua città natale solo nel 1965, imbarcandosi senza denaro, con le valigie piene dei suoi inseparabili libri. Ha inizio così il suo difficile e lungo peregrinare in una terra che sente ostile ed estranea, fino a quando non si stabilirà definitivamente a Madrid. Verso la fine del 1972 inizia a scrivere *La vida perra de Juanita Narboni*, per sottrarre i ricordi della sua città, della sua infanzia e dell'universo femminile che sempre lo aveva circondato, alla forza distruttrice del tempo.

LA SCRITTURA COME RICOSTRUZIONE DI UNO SPAZIO

Ángel Vázquez Molina, il cui vero nome è Antonio, nasce il 3 giugno del 1929 a Tangeri, in quella Tangeri internazionale dall'ambiente esotico e cosmopolita di cui ormai resta solo il ricordo e di cui tanti anni dopo ricreerà il clima nel suo romanzo maggiore. Suo padre, un uomo violento e autoritario, abbandona la famiglia quando Antonio è ancora molto piccolo, e da quel momento in poi la sua infanzia è caratterizzata dalla presenza della nonna, della madre, proprietaria di un famoso negozio di cappelli e da quella delle sue amiche e clienti. È qui, nel negozio di sua madre, che ascolta con frequenza la *yaquetía*, il castigliano ibrido parlato dagli Ebrei sefarditi del Marocco, il cui impasto si riflette nella scrittura de *La vida perra de Juanita Narboni.* Antonio è un bambino solitario, introverso, timido, che si costruisce un suo particolare mondo interiore per sfuggire alla soffocante realtà familiare.

Abbandona gli studi per motivi non solo economici, ma anche per il suo scarso adattamento alla disciplina scolastica. Inizia così la sua formazione da autodidatta. Divora i libri di tutte le biblioteche di Tangeri. La letteratura gli serve come rifugio, così come pure il cinema, che ben si presta al suo desiderio di evasione. Vive circondato di libri, indifferente a quanto gli succede intorno. Comincia a lavorare, ma la sua inaffidabilità e incostanza, lo costringono a cambiare spesso impiego.

Negli anni Cinquanta decide di cominciare a scrivere. Modelli significativi per lui saranno Virginia Woolf e Katherine Mansfield[4]. Le sue prime opere sono una serie di racconti molto lontani dalla produzione spagnola di quel tempo. Non è uno scrittore impegnato, si autodefinisce un anarchico solitario. Scrivere è per lui una necessità. Le tematiche trattate nei

[4] Sono le due scrittrici predilette e ispiratrici anche della grande scrittrice catalana Mercè Rodoreda, un caso sintomatico di scrittura dal margine.

ISSN: 1594-378X

suoi racconti anticipano quelle delle sue opere maggiori: la solitudine, l'incomunicabilità, il disinganno, il mondo dell'infanzia, la figura della madre, la sua forza e la sua fragilità.

Nel 1962 gli viene conferito il premio Planeta per il suo primo romanzo, *Se enciende y se apaga una luz*. È questa un'opera dai numerosi spunti autobiografici. Sullo sfondo della città di Tangeri ci presenta tre generazioni di donne della stessa famiglia. La bambina dipende dalla luce per poter dormire. Mentre il giorno e la notte si susseguono, vediamo scorrere la vita passata della madre e della nonna, accomunate dalla solitudine, dall'abbandono, ma anche da un'irrefrenabile forza di reagire e di andare avanti. Due anni più tardi pubblica il suo secondo romanzo *Fiesta para una mujer sola*. Anche questa volta la città di Tangeri e il mondo femminile sono al centro della narrazione.

Dopo la morte della nonna, e successivamente della madre, nel 1965, come si è detto, decide di lasciare Tangeri, che ormai non è più quella città affascinante qual era negli anni '50. Ripercorre, ora a ritroso, il cammino intrapreso da sua nonna all'inizio del secolo. Inizia così la vita da esule in una terra straniera, che pure è stata la terra dei suoi. Dopo aver vissuto per qualche tempo a Jubrique, paese da cui proveniva la madre, sulla costa meridionale della Spagna, incapace di staccarsi da quello stesso cielo e quello stesso mare della sua città natale, decide di trasferirsi a Madrid. Qui incontra molti dei suoi amici tangerini, tra cui Emilio Sanz de Soto e Eduardo Haro Teclen, il grande giornalista critico teatrale ed editorialista, animatore della rivista *Trunfo*, tra i pochissimi organi di stampa che si opponevano al regime franchista negli ultimi anni della Dittatura, e che poi sarà collaboratore assiduo de *El Pais* con la sopraggiunta democrazia. Sono gli amici più vicini, che lo aiutano anche economicamente, pagandogli più volte i debiti contratti nelle pensioni di terz'ordine dove alloggia e nei bar in cui si lascia andare all'alcool, un altro modo per evadere dal quotidiano. Nel 1976 vede la luce il suo terzo romanzo, *La vida perra de Juanita Narboni*, seguito nel '77 da alcuni racconti.

Gli ultimi anni della sua vita li trascorre nell'appartamento di Doña Trini, che lo accudisce come un figlio. Il suo stato di salute però è molto precario a causa dell'alcolismo. Il 26 febbraio del 1980 muore improvvisamente, e prematuramente, all'età di 50 anni, in completa solitudine. Era stato un uomo timido, che parlava poco, ma quando lo faceva tutti lo ascoltavano con molto interesse, non solo per la sua grande cultura, ma anche per la sua ironia e le sue doti di narratore. Era anche un grande appassionato di cinema e la sua conoscenza di quest'arte era eccezionale, come dimostrano le numerose citazioni dei film dell'epoca disseminate in *La vida perra de Juanita Narboni*. Sempre perseguitato dalla mancanza di denaro, beveva troppo. Forse la sua condizione di omosessuale aveva contribuito a renderlo timido. La sua vita intima e affettiva, d'altronde, è stata sempre un mistero, tanto che alcuni amici ancora si chiedono se ne abbia mai avuta una. La scrittura era anche per questo la sua autentica identità, sebbene egli abbia sempre nutrito un profondo disprezzo sia per se stesso che per la sua opera, in una deriva autodistruttiva. Qualche ora prima di morire, infatti, aveva deciso di bruciare gli ultimi due romanzi rimasti incompleti. Se la scrittura era la sua vita, sentendo vicina la dipartita, scelse il silenzio come ultima forma di espressione.

LA VIDA PERRA DE JUANITA NARBONI: GEOGRAFIA INTIMA DI TANGERI

La vida perra de Juanita Narboni, romanzo che oggi potremmo definire postmoderno e post-coloniale, forzando la cronologia spagnola che a metà degli anni Settanta quando esce il libro, possiamo ritenere ancora legata a schemi culturali diversi, ha avuto ben due adattamenti cinematografici, il primo dal titolo *Vida perra* diretto, nel 1982, da Javier Aguirre e interpretato da Esperanza Roy e il secondo, più recente, dal titolo omonimo, è stato realizzato dalla regista marocchina Farida Ben Lyziad. Realizzazioni che meriterebbero una trattazione specifica che esulta dagli intenti di questo contributo. Il romanzo è un'opera ibrida a tutti i livelli compositivi: il linguaggio, la struttura, lo spazio nel quale il personaggio rincorre i suoi ricordi,

ISSN: 1594-378X

la voce della protagonista, che non sappiamo con certezza se si rivolge a se stessa, a qualcuno in particolare o a noi lettori. Il flusso dei suoi pensieri, le angustie, le nostalgie gli odi e le invidie, apparentemente sconnesso, ci guida attraverso la sua vita, e al tempo stesso ci accompagna per le strade di una Tangeri descritta nei minimi particolari ma, lasciandoci sempre in dubbio circa la collocazione temporale degli eventi che richiama alla memoria.

Le sequenze che compongono il romanzo saltano da un'epoca all'altra e solo il riferimento fugace ad avvenimenti politici o ai film proiettati nella città ci fornisce elementi utili a determinare gli anni in cui si situano. Juanita è una cassa di risonanza nella quale i principali avvenimenti del tempo, quali la proclamazione della Repubblica spagnola, l'arrivo degli Ebrei perseguitati dal nazismo, gli scontri tra i militanti di sinistra e i falangisti, l'occupazione di Tangeri da parte delle truppe di Franco, si mescolano con gli eventi della vita quotidiana, acquistando tutti la stessa valenza, il medesimo risalto. Non c'è distinzione tra l'individuale e il collettivo. L'insoddisfazione che prova per se stessa la spinge a guardare con apprensione il mondo che la circonda, ma la storia le scivola addosso senza lasciare traccia:

> El decorado es el mismo: las mismas casas, las mismas calles, el mismo cielo, los mismos árboles... Pero la opereta se acabó. Ahora están interpretando en ese mismo decorado una tragedia en árabe. Yo ni me entero. Más vale así, porque si me enterara, sería de lo peor. Ni los nesranis ni los lijudis figuramos en el reparto. Nada de judíos ni de cristianos, ellos solitos, y como es una tragedia, acabarán matándose. Mira lo que te digo, mejor no enterarse de nada. [5]

Juanita dialoga con se stessa in seconda persona, passando a conversare realmente o nella sua immaginazione, con le persone nelle quali si imbatte. Il suo autore la ritrae travestita da Pierrot, sospesa tra realtà e fantasia, come lo stesso Vázquez che, si definisce con le parole di Jean Cocteau: «Je suis le mensonge qui dit toujours la vérité». Come sostiene Virginia Trueba, nel suo ben documentato prologo all'ultima edizione del romanzo nel 2000, sono soprattutto la dedica e la nota introduttiva gli elementi del paratesto che in apparenza contraddicono la citazione di Cocteau, situata nel mezzo. La struttura del romanzo in realtà si forgia come un esteso monologo-soliloquio di una zitella tangerina che si esprime in una lingua ibrida, raccontando la storia della sua vita a Tangeri. Attraverso la voce di Juanita assistiamo anche alla decadenza di una forma di vita, in passato gloriosa e unica, che era quasi del tutto scomparsa negli anni sessanta. Lo stesso Vázquez al riguardo, nella nota introduttiva, afferma che desidera che il suo romanzo sia testimonianza di un mondo che non esiste più. Utilizza, pertanto, con questo scopo precipuo tre referenti: la lingua o dialetto tangerino, l'universo femminile di Juanita e la stessa topografia urbana, una *location* che, come accade spesso nel cinema, assume un ruolo decisivo nell'equilibrio generale dell'opera. Il *lenguaje*, la *mujer* e la *ciudad* , dunque, sono i tre capisaldi del romanzo.

IL *LENGUAJE*

Vázquez, nella *dedicatoria*, pone l'accento sulla lingua:

> En memoria de mi madre y de su tertulia de amigas, hebreas y cristianas, de cuyo lenguaje-recuerdo se apoderó Juanita Narboni, obligándome a escribir este libro[6].

E ancora, nella nota introduttiva, aveva precisato:

[5] Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, edición de Virginia Trueba, in Letras Hispánicas, Cátedra, 2000 pp. 371-372.
[6] Ivi, p. 115.

ISSN: 1594-378X

> Si esta novela ha sido escrita en un castellano nada ortodoxo es porque, precisamente, mi intención no ha sido otra que la de restituir, en lo posible, el lenguaje inmediato – el lenguaje hablado – de unos muy concretos y característicos habitantes de la ciudad de Tánger. (...) Varias fueron las lenguas que allí tuvieron uso natural, pero fuera aparte el árabe, a todas dominó un castellano popular – del pueblo – alimentado por la Baja Andalucía y, muy particularmente, por esos hebreos sefarditas, tan inefables como poco conocidos de los españoles, amantes conservadores durante siglos de un castellano arcaico (...). Esa particular forma de expresarse de estos hebreos sefarditas, sobre todo en las clases más populares, y, por ello más auténticas, es conocida con el nombre de yaquetía. Según los eruditos, en el yaquetía se entremezclan (...) el castellano antiguo con el hebreo, salpicado de árabe y de portugués.[7]

La *yaquetía*, o *dialecto judeo–hispano–marroquí*[8], era parlata dai discendenti delle comunità ebraiche che, alla fine del XV secolo, furono espulse dalla penisola iberica ed emigrarono nel Magreb.

La popolazione poté portare con sé quasi esclusivamente beni spirituali quali la religione, il folklore, la letteratura popolare e la lingua. Le comunità ebraiche erano estremamente tradizionaliste e conservatrici in relazione a tutte le forme di vita collettive. La lingua costituì per loro un forte elemento di continuità e di identità. Mantennero l'uso del castigliano specialmente nel nord del Marocco, come veicolo di comunicazione e come lingua di culto, fino quasi alla fine del XX secolo, creando delle isole linguistiche in territori di lingua prevalentemente araba. Naturalmente lo spagnolo dei sefarditi del XX secolo non era quello dei tempi dell'espulsione, in quanto aveva subito nel corso dei secoli quell'evoluzione tipica di ogni lingua viva, determinata oltre che dal contatto con altre lingue presenti sul territorio, anche da una sua dinamica interna.

La vera protagonista della narrazione è, quindi, la lingua, che articola la voce di Juanita Narboni. È questa lingua utilizzata nel lungo monologo dalla protagonista, sempre al tempo presente, che comunica la memoria viva trasformata dall'arte da individuale a collettiva. Come il personaggio che ne fa uso, tuttavia, è difficile darle una definizione univoca. Si tratta di una lingua babilonica, fedele riflesso della caleidoscopica realtà di Tangeri e della stessa Juanita Narboni. Ma anche di una lingua "ricreata", resa compatibile e comprensibile al lettore comune.

Quella di Juanita, quindi, non è semplicemente la lingua castigliana, anche se ne conserva la struttura di strumento di comunicazione, bensì una mescolanza espressiva di andalusismi, di argentinismi e parole francesi, inglesi e arabe che si innestano sull'idioma-dialetto degli Ebrei sefarditi del Marocco. Ciò fa sì che *La vida perra de Juanita Narboni* costituisca una significativa testimonianza di una forma di espressione particolarissima e ormai quasi perduta.

La lingua del romanzo di Vázquez dà voce ad una città proteiforme e multiforme, ma anche all'identità confusa di un personaggio incapace di sublimare la sua impotenza. È la voce di una donna sola e arrabbiata, senza cultura e vittima di una educazione repressiva. La parola di Juanita trasmette la forma più nitida e dolorosa dell'esperienza, dal grido d'imprecazione fino al silenzio. L'identificazione tra la protagonista solitaria e la sua città è totale. Juanita muore quando muore Tangeri: «esta maldita casa que es como una tumba, en esta ciudad que es un cementerio, y yo una enterrada viva»[9].

---

[7] Ivi, pp. 119-120.
[8] José Benoliel, *Dialecto judeo-hispano-marroquí o haquitía*, Madrid, 1977.
[9] Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, cit. p. 382.

JUANITA, HIJA DE TÁNGER

Nella nota introduttiva Vázquez presenta Juanita al lettore in termini quasi burocratici, seguendo l'essenzialismo del dato amministrativo ed anagrafico:

> Tal vez convendría también aclarar, sobre todo para el lector no conocedor del medio ambiente que describo, que si bien Juanita Narboni es inglesa de "pasaporte" por haber nacido su padre en Gibraltar ... pero con apellido italiano, y ser sus amigas más íntimas todas hebreas, ella es esencialmente española. O mejor: andaluza, como su madre.[10]

È un personaggio legato indissolubilmente alla sua città, ma allo stesso tempo viene denunciata la sua identità composita: inglese, italiana, spagnola, oltre che portoghese, francese, sefardita e, naturalmente, araba.

La narrazione di circa sessant'anni di vita, a partire da un sei giugno del 1914 fino ad un momento imprecisato dei primi anni settanta, inizia, in *medias res*: «Cada día me cuesta más trabajo ponerme las medias».[11] È questo l'*incipit* del lungo monologo di una donna distrutta dai sensi di colpa per una vita non vissuta, il cui resoconto è trasmesso dalla memoria, che ne trasmette il senso quando il tempo speso è ormai la parte maggiore del vissuto. Il flusso che costruisce il testo del romanzo così strutturato alterna momenti di delirio ad altri di estrema lucidità:

> ¡Señor, Señor, apiádate de mí¡ Estoy enloquecida, lo mismo me entra de pronto unas ganas enormes de reír, como otras de llorar.[12]

Sin dalle prime righe la voce narrante ci appare nitidamente come una figura dai contorni ben delineati, un personaggio assurdo, odioso, estremamente goffo, dall'umorismo amaro, vittima dell'alcol, della paura, dell'insonnia, dei nervi, della vecchiaia, della povertà e della solitudine, ma anche tragicamente tenero, come era il suo stesso autore, che nella traslazione si staglia in filigrana, con una forma di autobiografia apocrifa:

> Siempre he tenido hambre y miedo. Preciosa mezcla.(…) Me gusta oír el ruido del viento, mezclado con el del mar. Desde aquí dentro, claro. Encerrada. Parece como si hubiera quedado enterradita y el mundo siguiera funcionando fuera. En cuanto salga y me dé un golpetazo de luz me pondré nerviosa. (...) Yo te saludo, te sonrío, mira mi sonrisa: falsa como el anillo que tengo al dedo. Como todo en mi vida. Bueno, como todo no.Hay cosas que no. El olor a hojas secas quemadas, no. Y los lingotazos de coñac, tampoco. Auténticos. Ni el hambre, ni la impaciencia, ni ese culo de mal asiento que Dios me dio, que no puedo parar en ninguna parte. Ni tampoco las campanadas al amanecer del reloj de la Purísima. Ni mi soledad.[13]

Nel tentativo di fuggire dal tormento dell'isolamento, diviene la principale interlocutrice di se stessa, per darsi coraggio nei momenti di maggiore sconforto, ma anche per fustigarsi per gli innumerevoli errori commessi o per giustificare la tragedia della sua vita:

> Maldita boca la mía, que todo lo que por ella suelto se tuerce. Malentendidos. Mi vida está llena de malentendidos. Un gesto mío nunca expresa lo que quiere decir. Es como si ese gesto no

[10] Ivi, p. 120.
[11] Ivi, p. 123. Mi scuso per l'involontario bisticcio di parole, ma forse corrisponde a un edonismo che è disseminato nel testo.
[12] Ivi, p. 258.
[13] Ivi, p. 126.

ISSN: 1594-378X

respondiera a mis reflejos. No soy una mujer moderna. No lo seré nunca porqué nunca llegaré a tiempo.[14]

Guardandosi allo specchio non si riconosce: «Y, ahora, yo frente a un espejo, parezco una máscara. Mirándome extrañada como si no fuera yo misma»[15].

Le maschere di cui Juanita si serve per nascondersi, o autoassolversi, si moltiplicano nel corso del suo lungo monologo. A volte sono il prodotto della sua fantasia malata, come quando immagina, in più occasioni, di essere vittima di violenza carnale, persino ad opera del suo stesso genitore, che non esita a definire «cerdo libidinoso».[16] In altre occasioni assume l'identità di personaggi del cinema o della letteratura, cercando di mitigare la disperazione nella quale sembra affogare.

Il processo di trasfigurazione del personaggio raggiunge il *climax* durante la festa di Carnevale che si svolge al Teatro Cervantes, alla quale parteciperà con la madre, la sorella e il suo primo fidanzato, Adolfo, che si rivelerà più interessato a Pepe Hurgado "el bombero" piuttosto che a lei. Quella notte tutta la città indossa una maschera, ma a Juanita il suo travestimento da Colombina non basta, a questo sovrappone quello del personaggio femminile de *La noche del sábado* di Jacinto Benavente[17]. La metamorfosi avviene anche nel suo linguaggio, che si arricchisce di espressioni retoriche apprese dai personaggi del mondo del cinema, del teatro, della letteratura, della musica, della religione, rendendo aliene alla sua indole più vera persino le stesse parole con cui cercava di costruirsi un'identità. Anche questo aspetto la accomuna alla sua città, caleidoscopica e polifonica, in fondo indefinita e inafferrabile.

Ma l'ambiguità maggiore di Juanita è quella sessuale. Fobica degli uomini, gli unici in cui si imbatte, illudendosi per breve tempo di essere amata, sono due omosessuali, Adolfo e Dedé Trilby. Quest'ultimo, compagno della sua vecchiaia, viene assassinato sulla spiaggia di Tangeri, lasciandola sempre più sola e circondata da morti. Il suo mondo interiore è popolato da fantasmi appartenenti ad una realtà che ormai non esiste più, che divengono gli interlocutori del suo dialogo silenzioso. Juanita ama e idealizza sua madre, la cui morte non le impedisce di percepirla ancora come una presenza viva, tanto da confonderla con se stessa: «Estos zapatos son los tuyos, mamá. Me están bien. Un poco grandes. ¡Pero son tan cómodos! ¡Y tan buenos! Es como si anduviera con tus pies»[18]. Ma nonostante ciò, Juanita la considera colpevole della sua vita disgraziata.

Determinante nella costruzione della costellazione familiare è la relazione con sua sorella Elena, caratterizzata dall'invidia di Juanita per l'amore incondizionato che i genitori nutrivano perla sorella, e per le sue scelte estreme. Elena, dopo la morte della madre scappa a Casablanca col fidanzato, lasciando soli Juanita e il padre. Non ritornerà più a Tangeri, evitando ogni contatto con persone del suo passato, compresa la sorella, che considererà l'episodio come una macchia impossibile da cancellare nella reputazione dei Narboni.

JUANITA E LA TANGERI ARABA

Juanita vive nella città vecchia, circondata dalla comunità araba. Nella Tangeri internazionale gli Spagnoli e gli Arabi convivevano infatti nella medina, pur ignorandosi. La stessa Juanita parlando a se stessa dirà:

[14] Ivi, p. 143.
[15] Ivi, p. 141.
[16] Ivi, p. 216.
[17] Si veda la nota (la 63) di Virginia Trueba, in Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, cit., p. 170.
[18] Ivi, pp. 208-209.

> ¿La oíste, Juani? Ahora todos hablan en francés y pasan por tu lado como si no existieses... Claro, hemos pasado nosotros tantas veces por el lado de ellos como si no existieran, que esto es la revancha.[19]

Nathalie Sagnes Alem[20] sostiene che gli spagnoli, caso unico nel mondo coloniale, si sono adattati allo spazio nel quale si sono insediati, piuttosto che trasformarlo. In effetti l'unica relazione diretta e continuata che Juanita mantiene con il mondo arabo è con Hamruch, la sua domestica. È significativo che, sebbene sia quasi un membro della famiglia Narboni, Juanita sappia molto poco di lei, non ne conosca nemmeno il nome. La sua presenza silenziosa l'accompagnerà quasi fino alla fine, sparendo senza lasciare traccia di sé nella seconda parte del romanzo, così come Elena era sparita nella prima parte. Non può fare niente per trovarla, la città l'ha inghiottita.

Ma «todo cambia»[21], ed allora anche la distanza tra Juanita e i nativi si riduce:

> Y como ahora, hija, han pasado los años, y los tiempos no son los mismos, y todo parece natural, me paré delante de un puesto y ... qué quieres que te diga, mi reina: caí. Tenía hambre. Memshal Mohamed? Passez., Madame, passez, vous êtes chez-vous, Mademoiselle Narboni! Y aquello me llegó al corazón, ¿qué quieres que te diga? ¿Sabes quien era? Nada menos que el padre de Mustafa. (…) Tiene un restaurant en la calle de los Cristianos -por llamarlo así-. (...) Y desde entonces como allí todos los días, pagando, por supuesto. Pero a un precio conveniente (…). Cometí ese pecado. No, no, mi reina, no sabes cómo es el hombre de bueno. Muchas veces, cuando me veo reflejada en el espejo, esos espejos de ellos, me entra risa y pienso: Si mamá me estuviera viendo, se quedaría pasmada. No, no, mi vida, no te preocupes, de asco nada, no me da asco, ellos son, a veces, más limpios que nosotros.[22]

LA CIUDAD: SPAZI PUBBLICI E PRIVATI

I conoscitori della vecchia Tangeri cosmopolita e aperta potranno trovare tutti i punti di riferimento nel periplo urbano di Juanita: i caffé, i ristoranti, i cinema, il Grande e il Piccolo Socco, i vicoli della città vecchia, i negozi (in particolare quello di Marinita Medina, personaggio ispirato da María Molina, la madre di Vázquez), gli hotel.

Fino alla morte della madre Juanita frequenta il celebre Teatro Cervantes, come pure le numerose sale cinematografiche della città, dove proiettano film europei e americani, in particolare quei film d'amore che alimenteranno le sue vuote illusioni, tanto da farle affermare:

> ¡Estúpida de mí, ni idilio ni nada! Imagínate hasta dónde llegaría mi estupidez que por unos momentos creí que iba a ser de lo mejor, uno de aquellos idilios como los que vimos tantas veces juntas en el cine, las malditas películas con idilios al borde del mar. Las quemen a todas y no quede ni recuerdo de ellas. El daño que nos hizo. Mamá, mamá… si tú supieras… Ganas de llorar me entran.[23]

Tangeri è famosa per i suoi caffè e i suoi locali notturni, che Juanita conosce, ma non frequenta, a differenza delle chiese, degli ospedali, dei giardini e dei cimiteri, luoghi sicuramente a lei più consoni.

Particolare rilievo assumono le chiese nel suo lungo monologo, che, sebbene siano luoghi chiusi, estranei e lontani dalla vita "peccaminosa" della città, vi prendono parte attiva. Vi si

---

[19] Ivi, p. 345.
[20] Nathalie Sagnes Alem, *Images et representations du Maroc hispanophone: Ángel Vázquez, romancier (1929-1980)*, Collection Espagne Contemporaine, Université Paul Valéry-Montpellier, III, 1999.
[21] Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, cit., p. 345.
[22] Ivi, p. 375.
[23] Ivi, p. 363.

ISSN: 1594-378X

introducono gli odori e i rumori della strada; nei momenti di silenzio ne *La Purísima* è possibile sentire persino il mormorio sommesso delle preghiere proveniente dalla sinagoga accanto. Ma la chiesa è anche sede di quegli stessi sguardi inquisitori da cui Juanita si sente perseguitata in ogni spazio pubblico.

Anche i cimiteri, che occupano un posto di rilievo nel monologo, non sono solo quelli cristiani, ma anche quelli israeliti e musulmani, indice di una convivenza religiosa senza tensioni, che per anni aveva permesso la coabitazione urbana grazie a una tregua radicata profondamente nel corpo sociale di Tangeri . Juanita frequenta il cimitero di *Bubana*, dove sono sepolti i suoi genitori, e dove si augura di poter riposare anche lei, un giorno non molto lontano.

Juanita non è una *flâneuse,* inconsapevole o conturbante: ella transita nella città con fini determinati, che rispondono alla pianificazione delle sue attività. La strada è per lei un luogo solo di transito, da frequentare con cautela perché portatrice di ogni sorta di pericolo. Col passar del tempo, mossa da un sempre maggiore senso d'orrore, ella eviterà di percorrere lo spazio pubblico delle strade tangerine, in quanto per lei, appunto, sono fonte di insicurezza e di paure. Solo nello spazio domestico Juanita si sente sicura e tranquilla, almeno fino alla morte della madre, puntello solido seppur non privo di qualche ambiguità.

Molti altri sono comunque gli spazi della città menzionati da Juanita, per esempio gli hotel, popolati da turisti europei e americani, il *Consulado inglés,* il *Correo inglés*, l'*Hospital inglés*, il *British Center*, l'Institut *Pasteur*, l'*American Library*. Sono tutti "luoghi" costruiti dai colonizzatori europei e americani. I nomi delle strade, dei negozi, dei caffé, dei cinema, degli hotel, riflettono l'internazionalismo di Tangeri, la sua identità multiforme. Ma col tempo tutto si trasforma e la città viene incorporata nel regno del Marocco; con l'avanzare del processo di arabizzazione le strade cambiano nome, i caffé chiudono presto, i negozi scompaiono, gli stranieri se ne vanno, i personaggi eccentrici lasciano la città. L'universo urbano che aveva configurato la vita di Juanita finirà per esistere solo nella sua memoria. Il tempo vitale (della doppia vita, della città e della sua protagonista, sta per scadere, allo sfavillio del passato si sostituisce l'oscurità del presente. Alle immagini idilliache della Tangeri dell'infanzia: «Todas las farolas de la Avenida estaban encendidas, y el mar (…) de plata (…) con la luna debajo. (…) Todo olía a jazmines y a dama de noche»[24], si contrappongono quelle della Tangeri degli ultimi anni: «Ahora es un cementerio. En cuanto oscurece, la ciudad parece un cementerio»[25]. Juanita finirà per percepirla come una città fantasma: «Una ciudad por donde los autobuses pasean vacíos es una ciudad fantasma»[26] che le incute un terrore atroce: «Ni un alma conocida. Nadie a quien con disimulo pueda agarrarme. Correré, qué remedio. Nunca me imaginé que el miedo hiciera correr tanto»[27].

È l'ora del tramonto, sia per Juanita che per Tangeri:

> Todo muere, y lo importante es morir a tiempo. Las ciudades también mueren, y las ciudades alegres y confiadas como la nuestra, con más razón, mueren sin enterarse siquiera de qué ya están muertas.[28]

Anche i ricordi cominciano a sbiadirsi: «¡Esta memoria maldita! La repisa, la repisa…»[29]. I volti dei morti si sovrappongono, le immagini si dissolvono. La fine del libro, allora, non può che imporsi come epilogo di questa identificazione multistratica tra lingua, personaggio, città.

---

[24] Ivi, p. 353.
[25] Ivi, pp. 328-329.
[26] Ivi, p. 344.
[27] Ivi, p. 346.
[28] Ivi, p. 372.
[29] Ivi, p. 387.

ISSN: 1594-378X

Eppure il silenzio sopraggiunto non riesce a far dimenticare la voce straordinaria che per tutto il tempo della narrazione (in realtà il tempo del monologo) ha fatto vivere tutte e tre le componenti evocate.

Bibliografia

BENOLIEL, José, *Dialecto judeo-hispano-marroquí o haquitía*, Madrid, 1977.

BEN JELLOUN, Tajar, *Giorno di silenzio a Tangeri*, Einaudi Tascabili Letteratura, traduzione a cura di Egi Volterrani, 1999.

——— *Lo specchio delle falene,* Einaudi Tascabili Letteratura, traduzione a cura di Egi Volterrani, 2001.

DEL ARCO, Manuel, "Mano a mano. Antonio Ángel Vázquez" en *La Vanguardia*, 23 de octubre de 1962.

MARTÍN, Miguel, *El colonialismo español en Marruecos (1860-1956)*, París, Ruedo Ibérico, 1973.

SAGNES ALEM, Nathalie, *Images et representations du Maroc hispanophone: Ángel Vázquez, romancier (1929-1980)*, Collection Espagne Contemporaine, Université Paul Valéry-Montpellier III, 1999.

SANZ DE SOTO, Emilio, "Escritores norteamericanos en Tánger. De Mark Twain a la *Beat Generation*", *El Europeo*, 4, septiembre de 1988.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1991.

SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo*, El Soto, Editorial Prensa Española, Madrid, 1970.

VÁZQUEZ Ángel, *La vida perra de Juanita Narboni* edición de Virginia Trueba, Cátedra, 2000.

———, *Fiesta para una mujer sola*, Barcelona, Planeta, 1962.

———, *Se enciende y se apaga una luz*, Barcelona, Planeta, 1962.

ISSN: 1594-378X

AA.VV. *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, a cura di Brigidina Gentile, Salerno/Milano, Oèdipus 2008

CARLA PERUGINI

«Penelope è mito e specchio»: da queste parole tratte dalla presentazione che la scrittrice portoricana Lourdes Vázquez fa della sua poesia «El tejido/La tela» (p. 85) potremmo cominciare la nostra riflessione su questa originale e stimolante antologia, perché ben esprimono, nella loro contrapposizione antinomica, quel crocevia di pensieri e azioni, di identificazioni e prese di distanza, di rivisitazioni e sovversioni, che quest'antichissima figura ha suscitato lungo i millenni che ci separano dalla sua creazione in un poema fondante per la cultura occidentale quale è stato l'*Odissea*. Perché specchio, perché mito? Se, come specchio, *riflette*, le stiamo attribuendo una funzione mimetica, grazie alla quale ci troveremmo dinanzi alla riproposizione realistica di una donna della Grecia preclassica, custode della casa prima che regina, madre di un giovane frustrato e animoso, prudente reggitrice delle proprietà familiari minacciate dalle orde dei Proci, ma soprattutto sposa fedele. Fedele oltre ogni resistenza di sopportazione, sia per il lungo tempo trascorso dalla partenza del marito e per la mancanza di notizie, sia per l'età e l'aspetto non sciupati dagli anni, che la rendono oggetto di un desiderio non solamente venale dei pretendenti, e magari una donna che dobbiamo presumere sfiorata dalla tentazione o solo dalla stanchezza. Penelope scaltra, secondo la tradizione, che s'inventa uno stratagemma tanto inusuale quanto efficace per mantenere a bada la scelta forzata di un nuovo sposo: quella tela incessantemente tessuta e disfatta a cui il suo nome sarà legato per sempre.

Concreta, dunque, fisica e carnale Penelope. E il mito, allora? Il mito che allontana ogni collocazione in situazioni quotidiane e riproducibili, che stemporalizza i gesti e le figure, che dissolve nell'archetipo collettivo ogni individualità? Eppure, Penelope è anche questo, è mito, e lo è diventato non per la sua dipendenza nella narrazione dalle gesta di un uomo leggendario (e mitico anch'esso), ma grazie a una propria, autonoma, originalissima **areté** (αρετή), quell'eccellenza, unita all'astuzia, considerata dote peculiarmente maschile (sarà un caso che l'eroe più astuto sia stato proprio Ulisse?), e che le serve per proteggersi da sola in un mondo di maschi, in cui il discorso femminile non puo' superare la soglia del privato, del domestico, confinato com'è a un'esistenza fra le ancelle e gli oggetti quotidiani (fra cui spicca il telaio). Eppure Omero ce la descrive "stupefatta" di fronte all'ingiunzione, sia pur affettuosa, di Telemaco di non intromettersi nelle cose degli uomini, quando, nel Libro Primo, ella, scesa dalle «superne vedovili stanze», supplica il cantore Femio di non rivangarle il dolore rievocando le gesta della guerra di Troia. Lo dice ferma sulla soglia della sala dove sono adunati i Proci per il banchetto, il velo a coprirle la chioma, accompagnata da due ancelle, mentre viene così apostrofata dal figlio:

Or tu risali
Nelle tue stanze, ed ai lavori tuoi,
Spola e conocchia, intendi; e alle fantesche
Commetti, o madre, travagliar di forza.
Il favellar tra gli uomini assembrati

Carla PERUGINI, "AA.VV. *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, a cura di Brigidina Gentile, Salerno/Milano, Oèdipus 2008", *Artifara*, 9 (2009) Marginalia, pp. 1-3.

Cura è dell'uomo, e in questi alberghi mia
Più che d'ogni altro; però ch'io qui reggo.
(tr. di Ippolito Pindemonte)

Non le resta che tornare nel suo spazio circoscritto, dove potrà dare sfogo al pianto, fino a che la pietosa Pallade non le invierà un riposante sonno.

Ma è proprio là, nel luogo deputato della donna, dove Penelope forgerà le sue armi di difesa. Non quelle acuminate e cruente a cui sono abituati i maschi, quelle che anche Ulisse non abbandona mai, di cui si servirà per una strage e un altro spargimento di sangue al suo ritorno a Itaca. No, l'arma di Penelope è affidata a uno strumento pacifico e insospettabile, domestico e familiare: il telaio. Compagno fedele e silenzioso dell'inganno, il telaio assume addirittura sembianze antropomorfe nella riscrittura teatrale della spagnola Itziar Pascual (*Le voci di Penelope*, pp. 178-180), e compone versi in suo onore nella speranza che Atena lo trasformi in quel maschio che la regina crede di accarezzare quando lo sfiora lentamente.

Pochi oggetti racchiudono tante risonanze simboliche e metaforiche quante ne racchiudono il telaio e le azioni ad esso collegate. Tessere, tramare, filare, ordire, intrecciare, annodare, tagliare, e ancora spole, conocchie, tele, fili, nodi, colori, forbici… Come non riconoscere la tela del destino, le trame degli inganni, i fili della vita, intrecciati in arazzi e d'improvviso tagliati? Un proliferare di immagini metaforiche nate in quest'ambito semantico sono ascrivibili a pressocché tutte le culture antiche, in ogni parte del mondo. Le tre Parche o Moire, a cui il mito greco affida il fato di ciascuno, si limitano ad attribuire ad ogni esistenza la quantità di filo che sarà tessuta e poi tagliata. Certe espressioni ancor oggi in uso, quale quella della vita appesa a un filo, conservano, nella metafora morta, ancestrali credenze comuni a tutti i popoli. E una curiosa assonanza rivela il greco μίτος (filo) con quel mito di cui Penelope si fa portatrice. Penelope, nel cui etimo rinveniamo non solo un secondo sinonimo di filo (πήνη), ma una specie d'uccello marino (πηνήλωψ), l'anatra mandarina, di cui pure qualcuna delle scrittrici dell'antologia sembra essersi ricordata, quella stessa Lourdes Vázquez che scrive: «Soltanto tu conosci la rotta delle oche nella notte» (p. 86).

Se *tramare* conduce inevitabilmente al concetto d'inganno, altre accezioni del tessere ci riportano a quell'ambito semantico della tessitura del destino, che è, per tutti gli umani, mortale. E forse non si è riflettuto abbastanza sul fatto che la tela che tesse Penelope è un sudario, un drappo mortuario ch'ella prepara per il suocero, Laerte, e che, nella poesia della nicaraguense Claribel Alegría, diventa un sudario per Ulisse, all'interno di una lettera in cui la sposa, stanca d'aspettare, denuncia al marito assente non solo la destinazione funebre della sua tela, ma addirittura la sua passione per un giovane abile nell'arco e nella lancia (p. 57). Nell'Odissea, invece, «la credenza che un ritardo nel terminare la tela prolungasse la vita poté contribuire alla storia del sudario di Penelope per Laerte» (R. B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*, Milano, Adelphi 1998, p.502).

Le scrittrici raccolte nell'antologia di Brigidina Gentile mostrano quante corrispondenze con il vissuto individuale possa avere ancora oggi un mito, quanta forza generatrice di scritture e riscritture esso susciti e quante letture anche conflittuali ne scaturiscano. Ma, a dire il vero, neanche gli esiti del mito sono univoci: le varianti sono tante quante le leggende che lo compongono. E se il poema omerico termina con l'insolito *happy end* degli sposi ritrovati, diverse tradizioni ci raccontano tutt'altra storia. Che Penelope, per esempio, si abbandonò all'amore di uno dei Proci, Antinoo, ragion per cui fu da Ulisse restituita al padre Icario. O che avesse generato un figlio, Poliportes, ovvero che da Ermes avesse avuto Pan. Molto più romanzesco l'intreccio incestuoso narrato da Apollodoro, secondo il quale ella finì sposa a Telegono, figlio di Ulisse e Circe, mentre quest'ultima si univa a Telemaco. Ancora trame, orditi, fili che si spezzano e si riuniscono.

ISSN: 1594-378X

L'ultima connessione semantica del tessere è quella che ci riporta al *testo* come scrittura. E se tante nomadi della letteratura riconoscono in questo farsi e disfarsi, in questi nodi e scioglimenti, «l'idea della scrittura e, al tempo stesso, della resistenza della scrittura», come osserva la curatrice dell'antologia (p. 17), dobbiamo esser grate a questa nostra lontana sorella che, priva di alfabeto, di carta e di penna, ha saputo tramandarci un testo in cui tuttora ci riconosciamo come donne e come lettrici.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Mª Azucena Penas Ibáñez, *Cambio semántico y competencia gramatical*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, 538 pp.

FERNANDO MARTÍNEZ DE CARNERO CALZADA
Università La Sapienza di Roma

Mª Azucena Penas Ibáñez, Profesora Titular de Lengua Española en la Universidad Autónoma de Madrid, es autora del libro titulado: *Cambio semántico y competencia gramatical*, publicado en junio de 2009 por la Editorial Iberoamericana/Vervuert, dentro de la Serie Lingüística Iberoamericana, número 33.

El libro consta de Prólogo, veinticinco Capítulos, Referencias bibliográficas e Índice de conceptos. En el Prólogo la autora explica cómo en este libro se amplía el enfoque filológico, siempre tradicional en sus bases conceptuales, renovándolo con otras corrientes teóricas, como la Semántica, la Pragmática, la Lingüística del Texto, la Semiología, la Retórica y la Estilística. Se parte de que toda lengua, como sistema de signos, acoge pluralidad de usos. Estos usos son los hechos empíricos que han de permitir la formalización del código general que los engloba.

El subcódigo estilístico, por sus enormes posibilidades y retos que plantea, resulta decisivo para acometer una investigación seria y rigurosa sobre la naturaleza del lenguaje, centrada en dos pilares: el cambio semántico y la competencia gramatical, dado que el estudio de los usos artísticos del lenguaje permite apreciar más cabalmente las obras y, a la vez, entender mejor el desarrollo del idioma, la multiplicidad de sus registros, la desaparición de unas formas y el auge de otras, la potenciación de las posibilidades expresivas del sistema gracias a la destreza y a la sensibilidad de los escritores. Motivo por el que el libro reseñado aspira a constituir la aportación personal de la autora a una inexistente historia de la lengua literaria.

Una parte del trabajo que aquí se presenta es la continuación de un libro anterior titulado: *El lenguaje dramático de Lope de Vega* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996), puesto que constituye una ampliación y profundización de la investigación llevada a cabo ya en él.

Ampliación, porque en momentos ocasionales se abandona el terreno comediográfico de Lope de Vega, bien para roturar otras parcelas de su quehacer literario, bien para comparar su fórmula dramática con la de su hija, Sor Marcela de San Félix, a través de su obra teatral: loas, coloquios y romances.

Profundización, ya que de las siete series estudiadas anteriormente (cuatro lingüísticas –semántica, fonética, sintáctica, léxica–, y tres semiológicas –indicial, icónica, simbólica–), se vio que la más importante y decisiva para trabar la armazón de su código lingüístico-poético, era la serie morfosintáctica. De ahí la decisión tomada por la autora para realizar un estudio más específico, centrado en cuatro apartados, que abarca el solecismo, como son: pleonasmo, elipsis, anacoluto e hipérbaton, desde una perspectiva sincrónico-diacrónica, al estudiar tanto su estructura como su evolución, teniendo en cuenta la doble dimensión que le afecta: la gramatical y la semántica.

Los veinticinco capítulos presentan una progresión unitaria de contenidos. Del capítulo 1 al capítulo 5 se realiza una exhaustiva exposición teórica de contenidos sincrónicos, con ejemplos de textos y autores actuales, desde diferentes enfoques y escuelas. El capítulo 1 está dedicado a la competencia gramatical y textual. El capítulo 2 estudia la competencia literaria. El capítulo 3 profundiza en el concepto lingüístico de estilo, desde dos presupuestos: la

gramaticalidad y la literariedad. El capítulo 4 se centra en la connotación y la isotopía. El capítulo 5 desarrolla aspectos de la motivación y la arbitrariedad.

Del capítulo 6 al capítulo 8 se lleva a cabo una completa exposición teórica de contenidos diacrónicos, con ejemplos de textos y autores antiguos. El capítulo 6 investiga acerca del idiolecto y la evolución de estilo. El capítulo 7 opone figura retórica a figura gramatical en los preceptistas renacentistas y barrocos. El capítulo 8 indaga en los fundamentos gramaticales del solecismo y del schema en los preceptistas griegos y latinos.

Del capítulo 9 al capítulo 21 se acomete una exposición detallada y minuciosa del solecismo en los teóricos del Grupo de Lieja y en otros teóricos de diferentes escuelas modernas, para aplicarla a Lope de Vega, atendiendo a los metaplasmos, metataxis, metalogismos y metasememas; así como, metáboles más complejas. El capítulo 9 presenta los conceptos anteriores y los estructura. Los relaciona y hace un análisis contrastivo de ellos. El capítulo 10 se centra en los metaplasmos. En él se estudia el proceso de intensificación en el campo morfológico y léxico, y su implicación lingüística y estilística.

Los capítulos 11, 12, 13, 14 y 15 se ocupan de las metataxis, tanto de las relaciones entre semántica y sintaxis, referidas a isotopías y correlaciones; a anomalías sintácticas y discordancias; a procedimientos de negación; a mecanismos de coherencia semántica y cohesión sintáctica; como de las relaciones entre léxico y sintaxis, referidas al registro lingüístico coloquial.

El capítulo 16 se basa en los metalogismos, concretamente se encarga del estudio lingüístico-semántico de la hipérbole, diferenciando tipos y subtipos muy matizados.

Los capítulos 17 y 18 se ocupan de los metasememas, focalizados en la metáfora y su relación con el epíteto, la ironía, la antonomasia, entre otros, y con los fenómenos semánticos de la polisemia y la sinonimia.

Los capítulos 19, 20 y 21 centran su atención en metáboles más complejas, como son: la presencia de los distintos niveles del lenguaje en los juegos de significantes y significados; las estrechas vinculaciones entre gramática y retórica; y los fenómenos de orden semántico-textual, como la monosemia y la polisemia textual.

Los capítulos 22 y 23 se ocupan del enfoque semiótico para estudiar la tricotomía sígnica de Peirce, así como también los americanismos y noticias de América a través de topónimos y gentilicios.

Por último, los capítulos 24 y 25 abordan desde la pragmática, el estudio de la *evidentia*, y la relación existente entre texto y contexto, que permite investigar en toda su integridad la realidad del lenguaje nacido de y para los textos literarios, fundamentalmente escénicos.

Al final se concluye con una extensa bibliografía actualizada y clasificada por: 1. Bibliografía citada y consultada; 2. Obras y textos analizados y consultados. Acompaña el libro un nutrido índice de conceptos, muy útil para consultar las páginas a las que se alude, donde se recogen todos los contenidos multidisciplinares presentes en esta obra.

Este libro supone, dentro de la trayectoria de la autora, la contribución final y última a las publicaciones precedentes acerca de Lope de Vega, sobre áreas específicas de investigación semántica, estilística, retórica, gramatical, textual, pragmática y semiológica.

Por todo ello este libro constituye una contribución valiosa a los estudios filológicos y lingüísticos, así como una aportación novedosa a la historia de la lengua literaria, por el esfuerzo que supone aunar e integrar tantas escuelas y enfoques teóricos, necesarios para la mejor y más completa comprensión del cambio semántico dentro del marco gramatical. Por otra parte, el estudio tan riguroso, fundamentado y documentado de los textos de Lope de Vega es una garantía de su indudable mérito, que lo convierte en un firme candidato a obra de consulta obligada.

ISSN: 1594-378X

Mª Azucena Penas Ibáñez, Rosario González, eds., *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, Madrid/Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009, 489 pp.

FERNANDO MARTÍNEZ DE CARNERO CALZADA
Università La Sapienza di Roma

Mª Azucena Penas Ibáñez y Rosario González Pérez, Profesoras Titulares de Lengua Española de la Universidad Autónoma de Madrid, son las editoras del libro titulado: *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, publicado en septiembre de 2009, en Frankfurt am Main por la Editorial Peter Lang, dentro de la Serie *Studien zur Romanischen Sprachwissenschaft und Interkulturellen Kommunikation*, número 56.

El libro constituye una obra colectiva sobre el texto, en particular sobre su organización, estructura y propiedades, y sobre un conjunto amplio de enfoques teóricos interdisciplinares y propuestas metodológicas de aplicación. El germen de esta obra, que ha sido financiada por la UAM, está en las conferencias presentadas al Curso de Humanidades Contemporáneas *Cómo construir y entender un texto en nuestra sociedad*, las cuales dieron lugar a una investigación más profunda que ha permitido ampliar propuestas y enfoques acerca del fenómeno textual con nuevas contribuciones de especialistas. El resultado es un volumen que consta de Presentación y diecinueve capítulos elaborados por autores de reconocido prestigio, profesores universitarios con amplia investigación sobre el tema, desde distintos puntos de vista, como el lingüístico, el filológico, el filosófico, el teórico de la literatura, el pragmático o el comparativo, y que aporta una visión global, exhaustiva, actual y renovada de los estudios textuales.

Los diecinueve capítulos están distribuidos en tres partes: 1. Introducción hermenéutica, 2. Propuestas metodológicas y 3. Nuevos enfoques teórico-prácticos, tanto sincrónicos como diacrónicos.

A modo de introducción, la parte primera contiene en sus dos capítulos un marco filosófico donde se sitúa el componente hermenéutico que permite reflexionar sobre la razón de ser del texto y de la palabra como generadora de texto, puesto que, aunque la comprensión hermenéutica no se limita a ser interpretación textual, el modelo del texto ha sido paradigmático a lo largo de su historia.

La parte segunda presenta en sus cinco capítulos propuestas metodológicas desde un nivel general de la Lingüística del texto, de la Semiótica del discurso y de la Gramática del texto. Desde hace más de medio siglo, como se sabe, el texto es uno de los objetos a los que mayor número de páginas se ha dedicado, tanto desde la lingüística propiamente dicha como desde ámbitos científicos afines. Esta aparente unidad cuantitativa concerniente al objeto de estudio no siempre ha ido acompañada, sin embargo, de una homogeneidad ni de las líneas de investigación ni de los objetivos perseguidos. Precisamente por la falta de coincidencia en el objeto de estudio, en la metodología y en los fines conviven en la lingüística actual distintas modalidades de la investigación; así, por ejemplo: del texto se ocupa la pragmática, la lingüística del texto, el análisis del discurso, el análisis crítico del discurso –una hermenéutica para la interpretación de la ideología de los textos–, la teoría de la argumentación, la lingüística (y la sociolingüística) interaccional, el análisis conversacional, la etnografía de la comunicación… e incluso algunas otras disciplinas que tradicionalmente le habían vuelto la espalda a los hechos del hablar, como la gramática –incluso la gramática histórica– o la semántica, que

Fernando MARTÍNEZ DE CARNERO CALZADA, "Mª Azucena Penas Ibáñez, Rosario González, eds., *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, Madrid/Frankfurt am Main, Peter Lang, 2009", *Artifara*, 9 (2009) Marginalia, pp. 7-9.

ha superado los niveles de la palabra y de la oración, para presentarse también como "semántica del texto".

La parte tercera comprende tres bloques temáticos que presentan nuevos enfoques teórico-prácticos, desde una triple perspectiva, la sincrónica, la diacrónica y la comparada.

Los estudios sincrónicos abarcan cinco capítulos en los que se ofrece un enfoque textual, tanto convencional como telemático. Con respecto al texto convencional se profundiza en las dos propiedades textuales por excelencia: la cohesión y la coherencia, con aportaciones nuevas en la aplicación de los procedimientos cohesivos a las solidaridades léxicas y a las anáforas conceptuales, así como a la relación entre la tipología textual y la coherencia discursiva. En el texto telemático se investiga en las propiedades que presentan los textos generados en la Web, caracterizados por su hibridismo, escritura colaborativa, fronteras borrosas entre la oralidad y la escritura, invisibilidad del usuario…, y se reflexiona acerca de los retos que plantean tanto en el ámbito lingüístico como en el semiótico.

Los estudios diacrónicos abarcan otros cinco capítulos, dispuestos en orden cronológico, que abordan los estudios textuales desde una perspectiva histórica, hasta hace poco inexplorada respecto a este tipo de fenómenos. Resulta una necesidad incorporar a la Lingüística textual análisis teórico-prácticos aplicados a la Historia de la lengua, ya que sin este tipo de estudios la lingüística y la gramática del texto quedan incompletas. A cubrir esta necesidad contribuyen los cinco trabajos de este bloque.

La tercera parte se cierra con la sección dedicada al texto y segundas lenguas. Dos artículos componen este bloque, uno dedicado al intertexto que surge de la traducción y el otro enfocado a la comprensión textual en aprendices de español como segunda lengua. Ambas disciplinas resultan de gran utilidad por la relación que tiene el texto con la Lingüística aplicada.

Mª Azucena Penas Ibáñez, como autora del capítulo titulado "Principio sintáctico de linealidad en el hipotexto y parámetro semántico–pragmático de continuidad en el hiper(ciber)texto", analiza la linealidad sintáctica que rige el texto ya desde su más mínima expresión así como la continuidad de significado y de sentido que domina el texto cuando se agranda al crecer en su función convencional o telemática.

Desde un triple punto de vista: el sintáctico, el semántico y el textual, se estudian diversos aspectos que afectan a la creación e interpretación de los textos, sean estos orales, escritos, traducidos, figurados, especializados, se difundan por Internet o no. El estudio se sitúa dentro de la lingüística de la comunicación y ofrece un recorrido interdisciplinar. El *principio de linealidad* se inscribe dentro de un marco más amplio como es el *parámetro de continuidad*. Con respecto a dicho *parámetro de continuidad*, tanto la *cohesión* como la *coherencia* representan relaciones de «continuidad» entre los "diferentes elementos lingüísticos que configuran el texto y la situación en que el texto mismo se utiliza de hecho". Continuidad tanto sintáctica como semántica, pero que, en el texto (a través de tres términos textuales: uno, nuevo, el hipotexto → otro, reelaborado, el hipertexto → y el tercero, estandarizado, el cibertexto), evidencia la existencia de una continuidad, sobre todo, semántica, de sentido. Se comprueba cómo la continuidad acoge dentro de sí la sucesividad, y, a su vez, la sucesividad permite explicar la linealidad, que está jerarquizada entorno a un centro que se expande hacia la periferia. Pero un texto no solo se construye siendo *cohesivo*, es decir, bien trabado en sus distintas partes, y *coherente*, o sea, congruente al no caer en el absurdo, sino que también tiene que perseguir una intención por parte del emisor, ser aceptable para el receptor, ser informativo aportándonos novedad, estar contextualizado situacionalmente y establecer relaciones intertextuales con otros textos. En el proceso de crear un texto y hacerlo crecer, hipertextualizándolo, encontramos una serie de operaciones que cotidianamente llevamos a cabo, como, por ejemplo: la desplegabilidad temporal a la que nos obliga; el sentido que

ISSN: 1594-378X

adquiere en un determinado contexto, sentido que a veces viene implícito y tenemos que recuperar inferencialmente; la determinación de los elementos necesarios en un texto, que se ve neutralizada por la prototipicalización, al marcar los componentes textuales que son frecuentes, aunque no imprescindibles; el deseo de operar relevantemente; la planificación interactiva entre todos los participantes en el acto enunciativo, que puede convertirse de una negociación legítima por reconducción de una conversación o diálogo, en una negociación ilegítima por dirección manipuladora; el sobrentender y hacer sobrentender más de lo debido por falsa deducción: y, por último, la traducción libre, tanto de una lengua a otra, como dentro de una misma lengua, al parafrasear o reformular lingüísticamente. En este tipo de traducción se corre peligro especialmente en tres casos conflictivos: al traducir palabrotas, chistes y metáforas. El cibertexto crea formas específicas de crecer impuestas muchas veces por el propio medio de Internet, otras veces la imposición se realiza por convenciones adoptadas entre los internautas, de tal manera que se llega incluso a hablar de una necesaria ciberalfabetización de los usuarios. Así, se comprueba en dos tipos de cibertexto: el chat / messenger y el correo electrónico o *e-mail*. Por lo tanto, resulta incuestionable el hecho de que el lenguaje en Internet se *hipertrofia*, se *expande* y, en definitiva, se *globaliza*. Términos prefijados con *hiper-, trans-, multi-, archi-, inter-/intra-*, aplicados al lenguaje telemático, dan buena fe de ello.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

María Dolores Porto Requejo, *Poética cognitiva: análisis textual de una fantasía*, Universidad de Alcalá, 2007

DANIELA CAPRA

El libro que aquí se reseña se inscribe en el marco metodológico de la semántica cognitiva, que la autora explica de esta forma: Semántica porque el objeto del trabajo es "la representación mental de los significados entendidos como los conceptos transmitidos por las formas lingüísticas" y "Cognitiva porque el término nos remite directamente a los principios de la Lingüística Cognitiva que deseamos utilizar como orientación" (p. 18). Los postulados de la lingüística cognitiva se han ido utilizando para el análisis de textos literarios, abriendo paso a estudios que van bajo el rótulo de Poética cognitiva. Contando con el hecho de que el cognitivismo es una disciplina todavía relativamente nueva, Porto Requejo se detiene en la ilustración de las principales herramientas teóricas que luego va a utilizar a lo largo de su obra. Nos informa así de que el principio básico que rige esta disciplina es el estudio de las posibles lecturas de una obra literaria como un proceso más que como un producto y el proceso es, perdóneseme la redundancia, el de la lectura, con el cual el lector reconstruye el significado del texto literario; también entran en este proceso los conocimientos previos, del mundo extraficcional, como los saberes y las creencias compartidas por autor y lector. Recuerda además la autora que una de las teorías que están alcanzando un gran desarrollo en el ámbito de la Poética Cognitiva es la Teoría de los Mundos Textuales, que arranca de la de los Mundos Posibles; esta nueva teoría mantiene que, para negociar el significado global de la obra literaria, autor y lector construyen una imagen mental rica en detalles, semejante a la que poseemos del mundo real. Si añadimos la noción propia de la lingüística cognitiva de que cualquier tipo de texto proyecta una imagen global, un mundo, que constituye su auténtico significado, entonces tenemos una teoría que opera considerando al texto literario como una expresión lingüística compleja con un significado unitario construido por el lector en el proceso de lectura. La idea de mundo textual se enmarca así en la de mundo discursivo; por supuesto, el mundo de referencia del texto no es el mundo real, sino una representación del mundo formada a partir de otros textos que el lector haya leído con anterioridad.

Llegamos así a la cuestión del género, a la que Porto Requejo dedica el tercer capítulo, en que defiende la existencia de los géneros narrativos y su utilidad desde el punto de vista cognitivo, puesto que se los considera parte del significado. Constituyen éstos, en efecto, información no explícita, que sin embargo se activa para construir la representación mental del texto. La autora va delineando la historia de las novelas de Fantasía para colocar en el correcto contexto la novela de la que se ocupa, cuyo título es *Forging the Darksword*. Explica también la relación que mantiene este subgénero con el género fantástico en sus diversas tipologías: novela gótica, ciencia-ficción, terror y novela pseudohistórica; y discute otros aspectos, entre los cuales es importante recordar la suspensión de la incredulidad por parte del lector.

Otra cuestión de la que se ocupa en este ámbito es el modo de expresión. El aspecto formal más saliente de la obra estudiada es sin duda el léxico, pues las nuevas realidades presentadas en la novela son nombradas con palabras inventadas y en otras ocasiones palabras conocidas llegan a tener significados diferentes. De esta forma, el lector contempla el mundo de la narración desde un punto de vista nuevo. Otro elemento notable en las novelas de Fantasía son los nombres propios, evocadores tanto si son topónimos como si son nombres de

Daniela CAPRA, "Mª Dolores Porto Requejo, *Poética cognitiva: análisis textual de una fantasía*, Universidad de Alcalá, 2007", *Artifara*, 9 (2009) Marginalia, pp. 11-13.

personajes. Los neologismos llegan a ser, de acuerdo con otros estudios, una marca del género en la ciencia-ficción y, añade Porto Requejo, también en el género de Fantasía.

En el cuarto capítulo –que enfoca un aspecto central para la lingüística cognitiva, las metáforas en el mundo del texto– la autora se detiene en una explicación profundizada y quizá demasiado prolija de la concepción de metáfora de acuerdo con el cognitivismo, en la estela de la que encontramos en manuales como el de María Josep Cuenca y Joseph Hilferty, *Introducción a la lingüística cognitiva* (Barcelona, Ariel, 1999). Pasando a la novela estudiada, muestra que las metáforas son la herramienta a través de la cual el lector adquiere un concepto nuevo, la magia, e ilustra los sistemas metafóricos relativos a la magia, empezando por la clasificación jerárquica de las metáforas presentes en el texto y siguiendo con la clasificación, supuestamente horizontal, que consiste en la posibilidad de descubrir nuevos sistemas metafóricos a partir de la noción de ámbito de la metáfora. La metáfora fundamental en la novela *Forging the Darksword* es 'la magia es la vida'. De ella dependen las demás proyecciones metafóricas, puesto que todo lo habitualmente aplicable a la vida se puede aplicar aquí a la magia. Por otro lado, aparece en el texto la metáfora 'la tecnología es muerte', que sirve así para establecer una oposición entre, por un lado, vida y magia y por el otro, tecnología y muerte. A partir de ahí, encuentra Porto Requejo la metáfora genérica 'la magia es el bien' que, con su opuesto 'la tecnología es el mal' resume el tema de la novela inscribiéndola al mismo tiempo en el género de la fantasía épica, cuyo rasgo principal, según recuerda la autora, "es la creación de un mundo imaginario en el que un héroe lucha contra la fuerza del Mal para evitar la destrucción de su mundo" (p. 99).

Sin embargo, siguiendo en su análisis del sistema metafórico, la autora muestra que el mundo ordenado de la magia, que pretende encarnar el bien en oposición a la tecnología, es un mundo altamente jerarquizado, en el que el orden se mantiene con un fuerte control social, y donde es imposible salirse de un cauce prestablecido desde el nacimiento. Un mundo conservador, no exento de autoritarismo. A través del análisis del sistema metafórico, llegamos así a comprender –y en este punto estriba uno de los logros de este estudio– que el orden no es necesariamente bueno y que el bien se puede encontrar también en el caos. De ahí que Porto Requejo defienda el valor de las novelas de Fantasía, a menudo despreciadas por la crítica; su capacidad de cuestionar los esquemas previos del lector serían un punto de fuerza que de alguna manera es propio de la literariedad.

Luego la autora se ocupa de otra cuestión central de la teoría cognitivista, la categorización léxica en la construcción de mundos; es este el segundo ámbito argumental que trata en el libro. También en este caso se detiene en un amplio repaso de los principios que rigen la teoría, haciendo así accesible a cualquier lector la comprensión del análisis puesto a continuación. Recordando, entre otras nociones, que la categorización es el proceso por el que se organiza y se da sentido al mundo, afirma que en un mundo textual de fantasía semejante proceso debería llevar a una recategorización, o sea una modificación de las categorías existentes del mundo real. Y el estudio de un peculiar campo léxico de la novela, el que se refiere a la terminología relativa a los distintos tipos de magos, adquiere gran interés desde este punto de vista, pues son numerosos los términos utilizados, y cada uno corresponde a un tipo determinado de mago, que tiene una capacidad y una función precisas. Tras explicar el exacto significado de cada uno observa que la frecuencia de uso en la novela de los varios términos no corresponde a la de la lengua general, tanto que no todos ellos están en el diccionario; además, algunos son términos inventados por el autor de la obra de ficción, lo que produce una recategorización del mundo de los magos de la novela. Porto se ocupa de estudiar los mecanismos de formación léxica de estas palabras y los rasgos semánticos relativos a los diferentes términos con los que se nombran los tipos de magos.

ISSN: 1594-378X

El cambio semántico no afecta sólo a la terminología sobre magos, sino también a los verbos de desplazamiento: además del estudio cuantitativo de las posibles formas de vuelo (cf. p. 131), la autora estudia las combinaciones del verbo prototípico de la categoría con diferentes preposiciones. En virtud de una extensión metafórica, otros verbos relacionados con el movimiento en un elemento líquido se usan para el movimiento en el aire, y como pasaba con los términos relativos a los magos, aquí también hay un desplazamiento del prototipo, que no es el verbo 'volar', más frecuentemente empleado en la lengua general, sino 'flotar', más difundido en el mundo textual en cuestión: por consiguiente, la imagen del mago que flota se conceptualiza como una acción natural, simple, que se realiza sin esfuerzo, y no implica necesariamente velocidad, sino suavidad y serenidad. Análogamente, el término 'vida' tiene que ser recategorizado, incorporando a la red de significados normativos el nuevo de 'con magia'. Y también en el caso de ese sustantivo, su nuevo significado llega a ocupar el lugar de prototipo, siendo el más frecuente como uso y el más significativo por importancia. De este modo Porto Requejo demuestra que se ha producido un cambio semántico semejante al que se da diacrónicamente en la lengua.

En la Conclusión insiste en que el mundo creado a partir del texto es el significado del texto. El desarrollo de la Poética Cognitiva ha sugerido un análisis de la novela desde una perspectiva lingüística y cognitiva: la categorización y la proyección metafórica se han revelado los dos principales instrumentos de análisis, a la vez que son dos procesos cognitivos por los cuales, de acuerdo con el Cognitivismo, se da sentido al mundo real. En el caso concreto de la novela de Fantasía estudiada por Porto Requejo, el mundo representado es muy diferente del mundo real, lo cual facilita la tarea de individuar los mecanismos de metaforización y categorización. Utilizando las herramientas de la Lingüística y de la Poética Cognitivas, y en general siguiendo la tendencia de las ciencias cognitivas a traspasar fronteras y visitar otros campos de estudio, como la Estética, Porto Requejo no esconde su propósito final de recuperar el sentido unitario de los estudios de humanidades, reivindicando que "las fronteras entre lingüística y literatura son difusas" (p. 151).

En suma, este libro constituye una buena muestra de cómo se puede trabajar en literatura con las herramientas que proporciona la lingüística cognitiva; quizá un pequeño esfuerzo de síntesis en algunos lugares y sobre todo una mayor atención a diversos aspectos formales relativos a la redacción del mismo hubieran favorecido su lectura, haciendola más descansada y amena.

Paula Quiroga, *Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva*, Granada, Granada Lingüística, 2006

DANIELA CAPRA

Nos parece sumamente valioso el libro de Paula Quiroga que aquí presentamos, en primer lugar por la competencia con la que la autora conduce su análisis, pero también por el mero hecho de ocuparse de asuntos que escasa atención han recibido por parte de la lingüística contrastiva, ya que –como también subraya la misma autora– la afinidad entre italiano y español ha creado el prejuicio de transparencia total entre ambos idiomas, con lo que no son muy numerosos los estudios que dilucidan aspectos relativos a la relación entre dichas lenguas. Tres son los campos en que se estudia la presencia de la fraseologia: la lexicografía, la traducción y la didáctica de la lengua.

El primer capítulo se centra en la fraseología en España: se describen las principales teorías desde el punto de vista histórico y metodológico. Fundamentalmente, Quiroga fija tres etapas: la primera, que va de la publicación del trabajo de Casares en 1950, *Introducción a la lexicografía moderna*, al de Zuluaga de 1980, en que se produce la clasificación de las unidades fraseológicas (UUFF) con el criterio categorial; en efecto, Casares divide las UUFF de acuerdo con la categoría gramatical a la que estas pertenecen. Sin embargo, la perspectiva lexicográfica de Casares excluye los refranes de su campo de estudio. La segunda etapa empieza con Zuluaga y su *Introducción al estudio de las expresiones fijas* y llega hasta el momento que precede la publicación del libro de Corpas de 1996: Zuluaga propone una clasificación funcional de las UUFF, pues atiende a las funciones sintácticas desempeñadas en el discurso; reconoce además dos características fundamentales –idiomaticidad y fijación– pero no oculta dificultades clasificatorias, al tiempo que señala ciertas funciones pragmáticas asociadas a algunas UUFF. No incluye las colocaciones, al considerarlas unidades sintagmáticas fijadas sólo en la norma social. También lleva a cabo una segunda clasificación, de acuerdo con la estructura interna de las unidades mismas. Con el libro de Corpas Pastor *Manual de fraseología española* se abre la tercera etapa; Quiroga la define una propuesta enunciativa, ya que el criterio es el de enunciado (acto de habla), que se une al de fijación, ya sea en la norma, el sistema o el habla, con la consiguiente división de las UUFF en colocaciones, locuciones y enunciados según su lugar de fijación; cada uno de los tres grupos está a su vez dividido en subcategorías.

En la conclusión del capítulo, recuerda que persisten dificultades y contradicciones clasificatorias, tanto que algunas formaciones se pueden entender de varias maneras. Propone así atinadamente la adopción de una perspectiva cognitivista, que acepta estas zonas de transición como normales; se trata pues de considerar las diferentes subclases de expresiones fraseológicas no como compartimentos estancos, sino como categorías dotadas de prototipos y al tiempo de elementos progresivamente más periféricos; el paso de una categoría a otra es, como indica la lingüística cognitiva, gradual, y está marcado por los respectivos miembros más periféricos. Con los efectos de prototipicidad y la noción de semejanza de familia podemos incluso admitir que un miembro se puede incluir en una categoría no por semejanza directa con el prototipo, sino con otro u otros de los miembros de la categoría. Sin embargo, un aspecto pendiente en las investigaciones en fraseología es el estudio de las funciones pragmáticas de dichas unidades en contextos determinados, según afirma Paula Quiroga (p. 39).

El segundo capítulo se centra en la fraseología en Italia, donde la situación es más confusa, empezando por el hecho de que no hay univocidad terminológica en la definición de lo

Daniela CAPRA, "Paula Quiroga, *Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva*, Granada, Granada Lingüística, 2006", *Artifara*, 9 (2009) Marginalia, pp. 15-18.

que en castellano se ha venido llamando unidad fraseológica. La misma palabra 'fraseologia' en italiano tiene otro significado y dichas unidades reciben diferentes nombres, de 'unità poliremática' a 'espressione idiomatica', de 'lessema complesso' a 'unità lessicale superiore', pero a veces incluso 'collocazione', 'idiom', 'verbi sintagmatici', 'espressione fissa', 'composto fisso', 'composto idiomatico', 'frase fatta', etc. Tampoco hay equivalencia total entre los términos citados y la forma en que diferentes autores entienden los mismos. Y si una 'unità poliremática' en términos de M. Voghera, que se ha ocupado de estas unidades en varios estudios, equivale a lo que en castellano se ha venido llamando 'locución', se sigue echando de menos un trabajo integrador que sistematice la totalidad de las UUFF italianas.

El tercer capítulo del libro de Paula Quiroga trata de la fraseología en los diccionarios bilingües; concretamente, son seis los diccionarios examinados: Ambruzzi, Carbonell, Vox, Gallina, Herder, Laura Tam. Sólo en el Tam se alude, en la introducción, al trato que reciben estas unidades, pero todos introducen alguna que otra expresión fraseológica, tanto en la parte italiana, como en la española. Quiroga extrae de las letras *a* y *b* las unidades fraseológicas presentes en la parte italiana como muestra de su tratamiento. En su minucioso análisis encuentra, en términos generales, tres clases de problemas: el primero tiene que ver con la concepción amplia o estrecha de la fraseología, el segundo, con el emplazamiento de las UUFF en la macroestructura del diccionario y el tercero se refiere en cambio a la información en la microestructura del mismo.

Dejando de un lado cuestiones de teoría, como la opinión de algunos lingüistas acerca de si los diccionarios deberían incluir o no los refranes, lo que Paula Quiroga ha observado en el atento examen de los repertorios examinados es que la inclusión de UUFF se da sin criterios específicos, tanto que se presentan algunos refranes junto a fórmulas rutinarias discursivas y psicosociales, además de locuciones de cualquier categoría y colocaciones, particularmente las que pertenecen a algún tecnolecto. En cuanto al segundo problema, las UUFF se insertan en los diccionarios bajo uno de sus componentes y por lo general constituyen subentradas dependientes, a no ser que estén constituidas por un solo vocablo o que estén ya totalmente lexicalizadas como expresiones y sus componentes no se encuentren como palabras autónomas en la lengua; en este caso, se considera que forman parte de la macroestructura del diccionario, mientras que en el primer caso pertenecen sólo a su microestructura. En cuanto al tercer problema, la información en la microestructura, la lingüista plantea numerosas cuestiones: la lematización de las UUFF, la ubicación en la microestructura, la marcación gramatical, los contornos o elementos facultativos, las variantes y, finalmente, el significado de las UUFF.

Son temas candentes de la fraseología, a los que los mencionados diccionarios se enfrentan de manera no uniforme, y eso a menudo sucede dentro de la misma obra lexicográfica. Muchas son las contradicciones señaladas, como la falta de criterios o un uso parcial y asistemático de los mismos, que por otra parte suelen quedar implícitos. Si en el Vox y el Gallina "la atención que se presta a las variantes y unidades sinónimas es practicamente nula" (Quiroga: 102), en otros repertorios la misma expresión fraseológica se vuelve a presentar generalmente sin remisión interna bajo la entrada que corresponde a su variante, generando confusión en quien no la conoce. Además, hay casos en que se mezcla la traducción literal con la traducción fraseológica sin aclararlo. Otro problema que nota Quiroga es que a veces los repertorios proporcionan equivalentes de traducción en lugar de ofrecer una descripción semántica de las UUFF, lo cual puede engendrar confusión si la equivalencia es imperfecta, mientras que cuando es inexistente, la paráfrasis que sustituye la unidad fraseológica no es presentada como paráfrasis. El significado de las UUFF en los diccionarios examinados responde a veces a una definición sinonímica, otras veces a definiciones perifrásticas o incluso una mezcla de las dos. Quiroga critica además el que en ocasiones se ofrezca un equivalente

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de traducción sin más aclaraciones e incluso se mezclen definiciones y equivalentes; otro fallo señalado es que no es frecuente encontrar aclaraciones acerca de cómo y cuándo se usan las expresiones fraseológicas equivalentes; es decir, falta la información pragmática.

El capítulo 4 se ocupa de la fraseología en la lexicografía italiana monolingüe actual, a través del examen de cinco importantes diccionarios: Gradit (De Mauro versión integral, en 6 volúmenes), MLI (De Mauro abreviado, en 1 volumen), Treccani, Zingarelli y DISC de Sabatini y Coletti. A pesar de ilustrar varios problemas presentes en los diccionarios –por la descripción de los cuales sigue las pautas teóricas empleadas para estudiar los diccionarios bilingües, con particular atención a la microestructura– la conclusión de Quiroga es que la atención prestada a la fraseología es bastante alta; el tratamiento no es uniforme ni sistemático, pero es más preciso respecto del de los bilingües italiano-español.

La traducción de la fraseología del italiano al español es el tema del siguiente capítulo, donde la lingüista subraya la existencia de una función propiamente fraseológica, o sea una función textual inherente común a todas las UUFF. La autora recuerda luego que hay que mantener la diferencia entre el concepto de fraseología contrastiva –referida al sistema– y el de traducción de las UUFF, que en cambio tiene que ver con los textos. Eso es así porque una UF adquiere sentidos diferentes de acuerdo con el contexto, que es propio sólo del ámbito textual, del habla, no del sistema. La diferencia entre los términos *correspondencia* y *equivalencia* se basa en este aspecto: llamamos correspondencias a las equivalencias entre unidades en el sistema y equivalencias (totales o parciales) a esas 'igualdades de aplicación' de dos unidades en textos de dos diferentes idiomas. La traducción es, pues, una tarea más compleja que la simple búsqueda de correspondencias entre unidades, puesto que el paso del plano léxico al discursivo implica considerar los aspectos pragmáticos. En cuanto a otra cuestión central de este ámbito, los problemas de traducción, Quiroga sigue la postura crítica que los divide en dos grupos: por un lado, se trata de reconocer e interpretar correctamente una unidad fraseológica y por el otro, traducirla, teniendo en cuenta el cotexto y el contexto situacional y pragmático. Si la UF aparece modificada o desautomatizada los problemas de traducción aumentan.

En la parte aplicativa, Quiroga elige once autores italianos contemporáneos y trece obras. Encuentra 389 UUFF diferentes, con un total de 546 ocurrencias, que examina en relación con las respectivas traducciones, siguiendo el criterio de la equivalencia comunicativa. Si por un lado va catalogando las técnicas utilizadas por los traductores, entre las cuales son habituales la traducción literal y la paráfrasis, y en menor medida la omisión y la compensación, por el otro señala la presencia de casos de mala traducción. Estos se deben en general a la aplicación de la técnica inapropiada, y en particular a diferentes causas que la autora va ilustrando, lo cual da pie para extraer algunas normas cuya validez traspasa el caso concreto: un ejemplo es la traducción literal de 'tra capo e collo', que significa 'de repente', pero traducido 'entre la cabeza y el cuello' confunde al lector español por no tener ningún sentido. Por consiguiente, la traducción literal de una UF sólo es posible cuando la interpretación en la lengua meta puede ser figurada. Otros aspectos que han de ser tenidos en la debida cuenta durante la labor de traducción son el registro y la frecuencia de uso, que atañen a las UUFF tanto como al, digamos, 'discurso libre', por usar una conocida oposición planteada por Coseriu.

Tras apuntar a casos afortunados de buenas traducciones y la posibilidad de traducir UUFF con UUFF cuyo significado es algo distinto del original, pero perteneciente al mismo campo nocional, se centra la autora de *Fraseología italo-española* en la traducción alterada de UUFF con uso creativo en el texto original, donde 'uso creativo' hace referencia a diversos fenómenos que modifican la forma normal de la unidad fraseológica o desautomatizan su percepción. La conclusión es que "sólo es posible la traducción mediante una UF equivalente en el sistema cuando ésta coincida con la distribución léxica de la UF en el TO" (p. 173). Así,

por ejemplo, 'lasciare a bocca asciutta' en un contexto en que a alguien no le sirven de beber no se puede traducir 'dejar con un palmo de narices', y entonces convienen ya una traducción literal (como sucede en la traducción impresa, pero se pierde la UF), ya una unidad fraseológica alternativa, como 'dejar con las ganas'.

Señalamos, al margen de este discurso aplicativo sobre traducción, un caso de error que no comenta la autora de este agudo análisis; se trata de un modismo que no ha sido reconocido y por consiguiente correctamente interpretado por el traductor de la obra en cuestión: 'dichiararono che non gliene volevano' no significa, como éste traduce, 'no querían que se lo devolviera [el dinero]' (p. 157), pues 'non volergliene (a qualcuno)' significa 'no estar enfadado (con alguien)', 'no guardar rencor (a alguien)'. Se trata, pues, de un caso de locución verbal con complemento indirecto sin actualizar. En cuanto a 'fare il bello e il cattivo tempo' (pp. 165-166), no siendo el equivalente de 'cortar el abadejo', quizá podía ilustrar el caso de traducción de una unidad fraseológica con otra no totalmente equivalente.

Finalmente, el último capítulo está dedicado a la fraseología en la didáctica del italiano; para medir su impacto, Quiroga emprende el análisis de uno cuantos textos dirigidos a extranjeros o específicamente a hispanófonos en lo que concierne la presencia y la relevancia de las formas fijas. El examen de esos métodos de italiano para extranjeros lleva a Paula Quiroga a afirmar que la presencia de UUFF no es muy abundante: las hay en buen número sólo en el nivel intermedio, en algunos de los textos examinados. Y eso a pesar de que en general los especialistas sugieren una introducción gradual, a partir del nivel elemental, empezando por las fórmulas rutinarias y dejando para más adelante las locuciones y las paremias; en cuanto a los refranes, se considera oportuno comenzar con los que la lengua meta comparte con la lengua madre de los aprendices, pasar luego a los que tienen parecidos estructurales y dejar para el nivel de estudios más avanzado los que no comparten ni la imagen ni la forma. Al mismo tiempo, como es imposible que un extranjero aprenda toda la fraseología, es importante operar una cuidadosa selección guiada por su frecuencia de uso.

Otro problema que la lingüista española encuentra es que las expresiones fraseológicas presentes en las gramáticas no están tipológicamente divididas, mezclándose colocaciones, locuciones, etc., incluso con verbos cuyo uso es peculiar y gergal (por ejemplo, 'fiondarsi'). En conclusión, un tratamiento más adecuado de la fraseología facilitará el aprendizaje del italiano y ayudará al traductor, cuya tarea se verá facilitada por el refuerzo de la presencia de UUFF en los diccionarios bilingües.

En resumen, y para terminar, *Fraseología italo-española* de Paula Quiroga es una obra bien fundamentada y completa, que al abarcar tres sectores tan diferentes de la lingüística contrastiva como son la lexicografía, la traducción y la enseñanza de la lengua extranjera demuestra que es imposible prescindir de cualquiera de ellos si se quiere entender cómo alcanzar o construir una competencia de alto nivel en este terreno. Apunta además a varios campos de estudio que necesitan ser mejorados y algunas pautas que seguir para la construcción de repertorios bilingües mejores. Esperamos que algún interesado lector recoja los numerosos estímulos y siga por esta senda.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Um ensaio italiano sobre os Templários portugueses: Iara Giulia Daniele, *I Templari in Portogallo. Le commende di Tomar e Almourol*, Latina, Penne & Papiri, 2005

ARLINDO JOSÉ NICAU CASTANHO
Universidade de Pisa

O livro de Iara Giulia Daniele, refundição da sua tese de licenciatura em História da Arte Medieval (apresentada na Universidade *La Sapienza*, de Roma, no ano académico de 2001-02, e resumida no seu artigo "Nuovi dati sull'Ordine del Tempio in Portogallo", «Arte medievale», Ano II da Nova Série, n.°1/2003), é uma obra de investigação que prima pela profundidade e pelo rigor. É pena que este trabalho não tenha ainda sido publicado onde seria mais útil, isto é, em Portugal – país em que despertaria, certamente, o interesse de um público muito mais amplo: as informações veiculadas por Iara Giulia Daniele sobre os monumentos das duas comendas templárias consideradas – Tomar e Almourol – serão seguramente, em Itália, utilíssimas a um círculo restrito de especialistas; mas, se alcançassem a merecida difusão em Portugal, permitiriam compensar a escassez de informações fidedignas, entre um vasto público interessado na gesta dos Templários lusitanos.

Com efeito, nenhum visitante da Igreja de Santa Maria do Olival poderá saber, através da bibliografia disponível nas livrarias genéricas, nos centros de apoio turístico ou nos postos de venda agregados aos próprios monumentos (como o existente no Convento de Cristo), que a Igreja de Santa Maria do Olival passou por grandes modificações estruturais ao longo das eras; que a estrela de cinco pontas da ábside é uma "inovação" do século passado; ou que a torre que se ergue em frente da igreja se resumia à metade inferior da actual construção, na época dos Templários (tendo-lhe sido acrescentado o segundo andar em tempos de D. João III e o piso superior, enfim, no séc. XVIII ou XIX). No entanto, informações como estas são essenciais para evitar cair em erros grosseiros de interpretação como, por exemplo: no primeiro caso, julgando a estrela da ábside "contemporânea" da da fachada, o sermos levados a pensar que a estrela da ábside teria escapado aos assaltos iconoclastas que desfiguraram a da fachada por aquela se encontrar, ao contrário desta, num ponto dificilmente acessível (e era o que eu pensava a tal propósito, antes de ter lido o livro de Iara Giulia Daniele); no segundo caso, o sermos levados a pensar que a torre em frente da igreja – concebida como possuidora da estrutura que hoje patenteia, desde os tempos remotos em que terá sido erguida – teria funcionado como torre sineira destacada do corpo do templo; uma solução arquitectónica rara, em Portugal, mas bastante frequente, por exemplo, em Itália (e também esta probabilidade – que agora sei que é, afinal, bastante duvidosa – se me afigurava como a mais prometedora, antes da leitura do livro da investigadora italiana).

É claro que, se o diletante de passagem tivesse preparado a visita ao monumento com a leitura de "A igreja de Santa Maria do Olival", de Maria do Rosário Antunes Duarte, não incorreria em semelhantes erros… Mas a publicação em que esse estudo se encontra, um número (de 1988) do «Boletim Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar», não corresponde propriamente à imagem da revista popular de grandes tiragens… Também podemos estar certos de que Iara Giulia Daniele – ela, sim – terá lido atentamente o ensaio de Maria do Rosário Antunes Duarte, e que bastaria uma edição portuguesa do livro da estudiosa italiana (que, a julgar pela edição original, bem poderia caber numa malinha de mão ou no bolso

Arlindo José NICAU CASTANHO, "Um ensaio italiano sobre os Templários portugueses: Iara Giulia Daniele, *I Templari in Portogallo. Le commende di Tomar e Almourol*, Latina, Penne & Papiri, 2005", *Artifara*, 9 (2009) Marginalia, pp. 19-20.

de um casaco) para permitir que os "profanos" menos superficiais obtivessem uma visão do monumento mais conforme com a sua longa e atribulada história – e o mesmo discurso é válido para os outros monumentos tratados em *I Templari in Portogallo*.

Por último, em relação à bibliografia consultada por Iara Giulia Daniele, eu poderia mencionar dois ou três textos que me parecem essenciais, que faziam lá falta… mas seria um inútil preciosismo, porque o que realmente faz falta, neste momento, é **o livro** de Iara Giulia Daniele, em português e em Portugal.

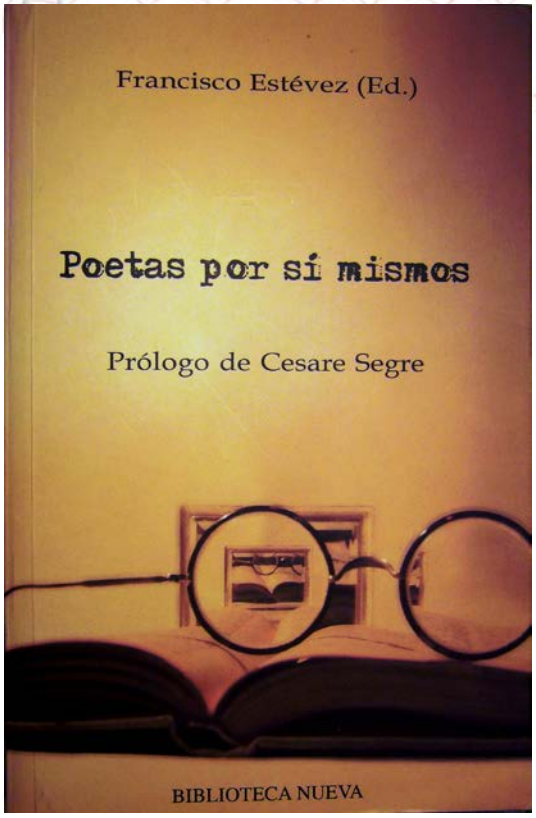
Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

"Habla el poeta"

Francisco Estévez (ed.), *Poetas por sí mismos*, prólogo de Cesare Segre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007

SELENA SIMONATTI



Habla el poeta es el título bajo el cual Juan Ramón Jiménez dio a conocer su semblanza crítica en el octavo número de la revista *Renacimiento* (octubre de 1907)[1]. Así comenzó un ejercicio de autoexégesis que no abandonó nunca y que le valió la reputación de 'mejor crítico de sí mismo'. Semejante actitud es tan arraigada en él que aun cuando llega a abarcar territorios ajenos, nunca pierde de vista su poesía ni su forma de ser poeta, como para inducir algunos a creer que «el Juan Ramón crítico es un poeta que escribe siempre a favor de su ideal estético, con la óptica parcial y apasionada que le da su entrega absoluta a él, y sobre temas y asuntos que le afectan vitalmente»[2]. De hecho, Juan Ramón estuvo constantemente absorbido por la comprensión de sí mismo, por la búsqueda de ese *yo* que le acompañaba y sobre el cual todo podía proporcionarle una clave privilegiada de autoconocimiento, confiando en su conciencia crítica como ingrediente fundamental de su conciencia estética.

Más o menos por las mismas fechas en que Jiménez pisaba este camino de la introspección, Antonio Machado desplazaba su mirada del ámbito gnoseológico al de la conciencia poética. En unos de sus cuadernos, las reflexiones sobre lo inconsciente y la escritura poética le llevan a formular afirmaciones tan perentorias como ésta: «cuando un poeta teoriza sobre poesía, puede decir cosas muy verdaderas, pero nunca dirá nada justo sobre sí mismo»[3]. Esta consideración se aproxima quizás a lo que dejó al descubierto Ángel González cuando le preguntaron que en qué momento de su vida supo que era poeta: «cuando me lo dijeron»[4].

---

[1] Sobre este famoso e importante número de la revista modernista de Gregorio Martínez Sierra, cfr. Javier SERRANO ALONSO, «Autosemblanzas modernistas en el 'número lírico' de *Renacimiento* (1907)», *Príncipe de Viana. Anejo*, n. 18, 2000, pp. 381-92.

[2] Pilar GÓMEZ BEDATE, «Prólogo» a Juan Ramón Jiménez, *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 9-29 [11].

[3] Antonio MACHADO, *Los complementarios*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1987, p. 157.

[4] Paco Ignacio TAIBO I, «Ángel en Páramo», en *Guía para un encuentro con Ángel González*, Luna de abajo, Cuadernos de Poesía, 3 (1985), p. 10 [2ª edición, Oviedo, Tribuna Ciudadana y Luna de Abajo, 1997].

Selena SIMONATTI, "«Habla el poeta» Francisco Estévez, ed., *Poetas por sí mismos*, prólogo de Cesare Segre, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007", *Artifara*, 9 (2009) Marginalia, pp. 21-24.

González intentó mantenerse fiel a la imposibilidad de hablar *como poeta*, a no poder hacerlo sin contradecirse gravemente, ya que «los poetas no existen, salvo en la lectura» y en ella viven como posibilidad, fruto de la vida o de la muerte que el lector decida otorgarles[5]. El hombre que conjura las palabras, ese ser que permite la construcción del entramado poético y que es un trámite del juego debería, pues, resignarse a no poder formar parte activa de él. No pocas veces, al margen de su afirmación identitaria, Juan Ramón Jiménez también acusaba esa misma preocupación:

Yo no soy yo.

Soy este
que va a mi lado sin verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo.
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.[6]

Así podrían quedar resumidos años y años de vida torturada y gustosa con esa mujer que el poeta decía tener escondida en su casa, la poesía. Una *Autopsicografía* bien distinta, como es evidente, de la que trazó a su medida Fernando Pessoa, pero donde igualmente realidad y ficción se funden en un único abrazo. Baudelaire también hacía hincapié en las ventajas de la concesión de ser 'más que uno': «goza el poeta del incomparable privilegio de poder ser á su guisa él mismo y otro»[7], sin otorgar mucha importancia a posibles 'gajes del oficio'—todos conocemos, por ejemplo, dónde fue a parar la voz de Jaime Gil de Biedma, a la que otro Jaime redujo al silencio para aplacar el *demonio* que no podía acallar ni dejarle tregua.

En fin, la epifanía del *otro* —brasa viva o progresivamente apagada— aparece a nivel consciente una de las bases conceptuales de la poesía, quizás porque antes de ser una consecuencia del quehacer literario interviene como tema intrínsecamente humano. La poesía se sustenta, hasta cierto límite, en una 'identidad complementaria' y su expresión es necesariamente el lenguaje del *otro*. Quién sea ese *otro* que se manifiesta en la creación poética es pregunta condenada a convertirse en un enigma paradigmático de la creación y, sin embargo, a ella tiende indirectamente toda interrogación crítica sobre el texto poético. Ahora bien, ¿qué es lo que ocurre cuando quien la plantea es el mismo creador de sus textos, cuando su mirada se dirige a sí mismo? Es ésta la perspectiva de la que arranca el recorrido textual de la *Antología* que reseñamos: al reivindicar para el poeta la legitimidad del ejercicio autocrítico, se le pide que se convierta en lector de su poesía, que aclare las *intenciones* y la *situación* en las

[5] «Si hablase como poeta les hablaría, en mi opinión, desde la nada. El poeta Ángel González, si es, estará en los libros como una posibilidad, como una propuesta al lector […]. Aquí está tan sólo el hombre que ha tramado las palabras que le dan vida al poeta, palabras insuficientes en sí mismas, que no tendrán sentido sin el concurso de los otros […]»: palabras pronunciadas con motivo del acto de entrega de los Premios Príncipe de Asturias en 1985, en *Anthropos*, n. 109, 1990, p. 14. Sin embargo, Ángel González no descartaba la licitud de un ejercicio autocrítico: «Es cierto que la lectura es cosa del lector. Pero esa perogrullada incuestionable no debe hacernos olvidar que el autor puede ser también lector de sí mismo, y que de hecho lo es siempre, pues en la operación de escribir está necesariamente implícito el acto de leer […]. Vistas así las cosas, no hay, en mi opinión, razones válidas, que impidan al poeta proponer su propia lectura», Ángel GONZALEZ, *Poemas*, edición del autor, Madrid, Cátedra, 1988, p. 13.
[6] Juan Ramón JIMENEZ, *Eternidades (1916-1917)*, prólogo de Luis García Montero, Madrid, Visor, 2007, (cxxv).
[7] Charles BAUDELAIRE, *Poemas en prosa*, Barcelona, B. Castellá, 1905, p. 39.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

que se forjó su escritura, que las contextualice y las describa. Que someta, en fin, su gesto creador a la lente de su pensamiento y de su memoria.

Una nómina ilustre, la que se reúne en *Poetas por sí mismos*, citada con la intención de ofrecer una muestra dinámica de «cómo actúa la conciencia crítica en la creación poética»[8], puesto que el componente aglutinador del florilegio es la condición compartida de sus integrantes, todos profesores de literatura en distintas universidades de España: 'profesionales de la palabra' acostumbrados al análisis del texto poético ajeno, poetas y filólogos que marcan con ese *doblestar* la configuración híbrida —y polifónica— de la *Antología*[9].

Por sí mismos y *sobre* sí mismos, sus voces se adentran en la memoria de un texto, desentierran un recuerdo, una sugestión, cuyos ámbitos nos están normalmente vedados a los lectores. El libro nos entrega los resultados de una arqueología que atañe al nacimiento de un texto y recupera un fragmento determinado de la vida de quien lo escribió o de las circunstancias que se lo impusieron. Vida y vivencias que han de entenderse como tales también cuando ocurren al cobijo de los libros, en circunstancias puramente textuales, a saber en una realidad que «está hecha de palabras»[10].

Resulta notable que el esfuerzo de ir por dentro conlleva al mismo tiempo la exigencia de mirarse desde fuera. Desde fuera o también *desde lejos*, a través de una distancia que a veces proyecta imágenes irreconocibles: «leo algunos de mis libros» apunta Joaquín Marcos «pero me resultan casi ajenos. Quien los escribió no es ya el mismo»[11].

Se mezcla al esfuerzo de desnudez e intimidad el de alejarse por pudor de territorios demasiados subjetivos, impuesto por la exigencia de salvar cierta distancia o sortear implicaciones de tipo emocionales[12].

El debate entre pudor e intimidad no sólo plantea el problema de la sinceridad —al que también aluden Segre y Estévez en sus introducciones respectivas— sino también el aún más grave del tiempo. Al ser ejercicios autocríticos referidos al pasado, o sea a partir de 'documentos del pasado', el yo poético queda a su vez sometido al rigor del tiempo, susceptible de ser percibido como un vestigio, tal como lo describe Joaquín Marcos: «¿Cuánto o qué de quien escribe estas líneas, contiene el poema? Olvidémonos de lo autobiográfico, que casi nunca resulta fiel, y pocas veces verdadera autobiografía. Mas, sin duda, hay algo de mí, de lo que fui, también en estos versos y, no sé, tal vez lo que resta haya logrado sobrevivir»[13].

Más que el problema de la sinceridad, pues, lo que parece aflorar de la lectura de esta peculiar *Antología* es el de la supervivencia del poeta en la 'inscripción sepulcral' de su propio poema. Los dieciséis poetas interpelados no sólo están trazando con sus comentarios el *cómo*, el *cuándo* y el *porqué* de sus textos —sin pretender en ningún momento agotar su sentido—, sino que intentan localizar y resucitar aquella parte de sí mismos que *yace* en sus poemas. No es infrecuente, entonces, que aflore la conciencia de estar pisando un territorio incierto, de moverse entre lo dudoso y lo verosímil. Un dato que se desprende, por ejemplo, de un acercamiento cauteloso al texto y a su trasfondo, típico de quien está aventurando unas

[8] Francisco ESTEVEZ (ed.), *Poetas por sí mismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
[9] En el orden de aparición en el libro: Guillermo Carnero, Jacobo Cortines, Luis Alberto de Cuenca, Luis Izquierdo, Jon Juaristi, Joaquín Marco, Miguel Martinón, César Antonio Molina, Eugenio de Nora, Jaume Pont, Fanny Rubio, Andrés Sánchez Robyana, Jaime Siles, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Jordi Virallonga.
[10] Francisco ESTEVEZ (ed.), *Poetas por sí mismos*, cit. [Luis Izquierdo], p. 81.
[11] *Ibidem*, [Joaquín Marcos], p. 94.
[12] Es un pudor más o menos confesado: Jacobo Cortines, antes de disponerse a comentar los versos de *En las ruinas*, apunta: «con la elección de este poema para la presente Antología he creído salvar de alguna manera esa casi invencible resistencia que impone el pudor»: Francisco ESTEVEZ (ed.), *Poetas por sí mismos*, cit., p. 55; Jon Juaristi decide presentar un poema de encargo, escrito para un homenaje académico a Cesare Segre; Jaime Siles empieza su texto con esta notación: «acostumbrado como estoy a hablar siempre de otros, al verme obligado a hacerlo de mí me causa no diré que pudor pero sí algo similar al incomodo», *ibidem*, p. 181.
[13] *Ibidem*, [Joaquín Marcos], p. 100.

hipótesis: no escasean las expresiones hipotéticas, los enunciados con leve valor dubitativo y ciertas formas de descubrimientos inesperados. Todos apuntan indirectamente al fondo inconsciente de la escritura poética y a la laboriosa reconstrucción de la 'condensación' lírica de unas determinadas circunstancias[14]. Los comentarios, más que ofrecer soluciones, exploran posibilidades e implícitamente atestiguan unas *pérdidas*, como si las palabras alumbraran unos breves epitafios (los poemas) que brindan a la memoria de algo que en parte está perdido.

Viene al caso recordar las preguntas que Andrés Sánchez Robayna plantea sobre el grado de inconsciencia que interviene en la creación de poesía:

> Afirmó T. S. Eliot en cierta ocasión que la creación de la poesía se vuelve cada día más difícil porque cada vez es más consciente. Y es que «una gran parte de la creación poética —añadía Eliot— es inconsciente» (*inconscious*). ¿Puede la extrema conciencia que el poeta tiene hoy en día de su trabajo representar un peligro para la creación poética misma? ¿Necesita el poeta actual *recuperar*, por así decirlo, un cierto grado de inconsciencia? Sospecho que Eliot veía en esa autoconciencia un riesgo de sequedad o de infertilidad. Ignoro si se trata en verdad de un riesgo o estamos, sencillamente, ante una realidad de nuestras sociedades y de nuestra cultura —en Occidente al menos— que conduce al poeta a esa profunda conciencia de sí. No puede negarse, por otra parte, que tal conciencia profunda —de sí y de su lenguaje— le han tenido también numerosos poetas del pasado. Tal vez se trate sólo de grados o niveles, tanto en el pasado como en el presente. Sea como fuere, no es ésta una cuestión baladí: de ella depende el modo en que el poeta habla hoy en día de sí mismo y de su quehacer.[15]

Cabe añadir que Eliot confesaba sus perplejidades sobre las razones críticas de los poetas cuando recomendaba la necesidad de cotejarlas con la poesía que escriben: «el poeta, cuando habla de poesía, tiene aptitudes peculiares y peculiares limitaciones: si aceptamos las últimas apreciaremos mejor las primeras, precaución que recomiendo tanto a los mismos poetas como a quienes leen lo qué estos dicen sobre poesía […]. Resumiendo habrá que evaluar lo que escriba sobre poesía en relación con la poesía que escribe».[16] Luis Izquierdo parece recoger este aviso y contextualizarlo en un marco mucho más amplio, al recordar que «el comentario [del poeta sobre su poema] ha de entenderse a modo de apuesta a favor de las letras, tal vez incluidas las propias»[17]. Ese *tal vez* acaba por matizar la relación del poeta-crítico con su poesía para situarla en una red de conexiones y dependencias que no puede prescindir de los *otros* ni de la *realidad*. «Las letras asedian el poema» —tanto cuanto asedian al poeta— «pero su sentido no debería resolverse sólo en literatura»[18]. Es éste quizás el camino mejor que proporciona esta antología de poetas-críticos: una incursión en la realidad que subyace a los textos y su consecuente convergencia con la realidad a la que los textos tienden inexorablemente. El lector que transita por ese puente es un viajero privilegiado. Aunque el tramo sea breve y a trechos inseguro, en él se concilian los ecos de dos historias que se hubieran podido perder o disgregarse: la del hombre que recuerda y la del poeta que escribió. Pero la autoexégesis nunca pretende ofuscar ni condenar la visión autónoma del lector[19]. Sino acompañarla con pudor hacia otra parte de la verdad.

---

[14] Escribe Luis Izquierdo: «Pensando en imágenes, *creo* que 'Cazadores en la nieve', el memorable cuadro de Pieter Brueghel […], *debía de rondarme latente* en la elaboración del poema»: Francisco ESTEVEZ (ed.), *Poetas por sí mismos*, cit., p. 80. Y Miguel Martinón: «*Reparo ahora* en que esta forma de siete partes referidas a siete horas sucesivas del día es la misma que tiene el poema "Luz de abril", también incluido en este último libro mío. Y era la misma forma del poema "Secuencia" de mi libro *Sitio*», *ibidem*, p. 103 [la cursiva es mía].

[15] *Ibidem*, p. 157.

[16] Thomas S. ELIOT, *Sobre poesía y poetas*, Madrid, Icaria Editorial 1992, p. 23.

[17] Francisco ESTEVEZ (ed.), *Poetas por sí mismos*, cit., p. 73.

[18] *Ibidem*.

[19] *(Auto)lecturas, o, ¿Quién soy yo para contradecir al lector?* se titula irónicamente el comentario de Jenaro Talens a su poema *Epitafio*.

ISSN: 1594-378X